الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الحاج لخضر -باتنة-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

بناء النص المسرحي في الجزائر

دراسة فنية تحليلية لمسرحية النائب المحترم لأحمد رضا حوحو

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الادب العربي

إعداد الطالبة :
راضية قيدوم

إشراف الدكتور:
صالح لمباركية

السنة الجامعيـــــــة

1431- 1432 هـ /2010 - 2011 م.

المقدمــة

مقدمـة

يعد المسرح فنا من الفنون الراقية والمهتمون به سعوا جادين في تطوره والبلوغ به إلى أسمى المراتب ونظرتنا للمسرح بشكل عام كانت قاصرة على انه فن أوروبي النـــــشأة والتطور ولم يكن عربيا ولكن بقراءتنا واطلاعنا على كتـــابات المســــــرحيين العرب لمسنا جهودا جبارة لإثبات أن للعرب مسرحا خاصا بهم.

إن للمسرح دور كبير في نشر الوعي بين أفراد الشعب فهو الوسيلة الأيسر للوصول إلى عقول المشاهدين وقلوبهم، وقد استعمله الكتاب المسرحيون بذكاء إبان الاحتلال الفرنسي في الجزائر وتهيئة الأجواء للثورة المسلحة، وحاولوا إيجاد الحلول لمشكلاتهم، بأسلوب بسيط يتماشى وذوق العام والخاص، وقد لقيت العروض المسرحية كثيرا من النجاح لأنها عبرت بصدق عن الواقع الجزائري.

حاول النظام الاستعماري في الجزائر قطع الصلة بين الجزائريين وتاريخهم، حيث كانت محاولاته طمس التاريخ العربي الإسلامي واستبداله بتاريخ فرنسا المتمدنة، إلا أن إدراك رجال الإصلاح في الجزائر جعلهم يعيدون كتابة تاريخ الجزائر القديم لبعثه وإحيائه في مسرحي ة قدمت خصيصا للناشئ في المدارس التعليمية، وكان هدفهم الأسمى هو إحياء تاريخ الأمة واستحضار أبطاله للاقتداء بهم وإتباع أثارهم ، فالكتاب كانوا يرمون إلى غاية محددة هي تنبيه الجماهير في الجزائر لكي يلموا بماضي الأجداد وبطولاتهم وأعمالهم العظيمة، والتذكير بها وذلك من شانه أن يوقظ في النفس الحمية الوطنية، ويقذف في القلوب شعلة من النور .

والمسرح في الجزائر مر بعدة مراحل كما مرت كل الفنون والأصناف الأدبية من رواية و قصة و شعر من اقتباس وترجمة، ثم إنتاج فني متميز، وقد كان لذلك اختيار لهذه الدراسة لما لها من أهمية - في نظري – والتي جعلت الشعب الجزائري يسعى جاهدا في تحرير بلاده ورفع هامته بين شعوب العالم، وتبقى جهود المصلحين بشتى أنواعها التبليغية محور الدراسة والبحث .

جاءت هذه الدراسة المعنونة ب " بناء النص المسرحي في الجزائر دراسة فنية تحليلية لمسرحية النائب المحترم لأحمد رضا حوحو " في مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، والدراسة في مجملها تناولت النص المسرحي الجزائري قبل وبعد ثورة 1954.إذ تعرض الفصل الأول إلى تعريف النص كنص ومدى ارتباطه بالقوى الاجتماعية المتصارعة ،كما يأتي أي نص متأثرا باتج اهات فكرية أو فلسفية معين تم محاولة البحث في الفروق الحاصلة بين المسرحية كجنس أدبي وشقيقاتها الأخريات مثل الرواية والشعر... ثم تحدثت عن لغة المسرح في الجزائر (الفصحى والدارجة)

وتناول الفصل الثاني بناء النص المسرحي، وأعطيت الأهم ية فيه لأقسام النص المسرحي بأقسامه الأربعة بداية من النص المترجم إلى النص المـــقتبس إلى المجزأر إلى المؤلف ، وأبين مدى تنوع النص المسرحي ويبقى الفـــصل الثالث والذي أعطى الموضوع الأهمية البالغة هو دراسة فنية تطبيقية لمسرح أحمد رضا حوحو يخص بالذكر مسر حية " النائب المحترم " فالكاتب المسرحي رضا حوحو معروف بتميز أسلوبه وطريقته

في الكتابة والنقد،إضافة إلى أن المسرح الجزائري بحاجة ماسة وملحة لهذا النوع من الدراسات .

ولقد ارتـــأينا الاعتماد في هذا البحث على عدة مناهج تخدم البحث ، كالمنهج التحليلي باعتبار أنه الأنسب طالما أننا بصدد محاولة دراسة مسرحية أحمد رضا حوحو ،دراســـة فنية تطبيقية ،كما أننا سنلجأ إلى استخدام المنهج التـــــاريخي لأنه المنهج الوحيد الكفيل بإعادة الماضي ،لأن المسرح كظاهرة موجودة عبر التاريخ فهو مواكب للإنسان ،وله علاقة بالتطورات الحاصلة بين المجتمعات ،ويعكس واضع الناس في شكل أعمال مسرحية .

وخلال إعدادنا لهذا البحث واجهتنا بعض الصعاب نظرا لقلة الدراســـــات من مصادر ومـــراجع حول هذا الموضوع وقد تجاوزنا هذه الصعوبـــات بفضل المساعدات التي أمدنا به ا الدكتور "صالح لمباركية " الذي قام بالإشراف على عملنا هذا ، فلم يدخر جهدا في مساعدتنا وإمدادنا بالمراجع والتوجيهات .

وقد إستعنا في هذا البحث بعدة مصادر ومراجع منها : مسرحيات لرضا حوحو ،وذلك لما لهذه المسرحيات من أهمية ، ومن المراجع العامة نذكر كتاب المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر لبوعلام رمضاني والمسرح في الجزائر (جزءان) للدكتور صالح لمباركية _وكتاب فنون النثر في الجزائر 1931-1954 للدكتور عبد المالك مرتاض ، والنقد الأدبي الحديث للدكتور غنيمي هلال ، وغيرها من المصادر والمراجع التي تخدم البحث وإنني ممنونة بتقديمي الشكر الجزيل للأستاذ المشرف صالح لمباركية الذي يرجع له الفضل في إنجاز هذه الدراسة ، لما قدمه لي من

مساعدات وخاصة وقته الثمين ، وما جاد به علي من مراجع ومصادر يعز وجودها ، وكذا نصائحه وإرشاداته ، فله مني كل التقدير والإكبار .

كما أقدم شكري وعرفاني بالجميل إلى كل أساتذة اللغة العربية وأدابها - كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة باتنة ، وكل العاملين بالقسم إدارة وموظفين ، وكذا مسئولي المكتبة ، فلهم من جزيل الشكر والتقدير والاحترام ، وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب .

الفصل الأول: مدلول النص الأدبي

1 مدلول النص الأدبي.

2 النص المسرحي.

3 لغة المسرح في الجزائر.

مدلول النص الآدبي:

يعتبر الكتاب والفلاسفة والمفكرون الشموع المضيئة في دهاليز الجهل، فهم نجوم تهدي الحائر في سواد الظلام، فهؤلاء الكتاب يبحثون عن الحقيقة لذلك وهبوا أنفسهم للإرتقاء بالإنسان إلى الأفضل من خلال أعمالهم وإبداعاتهم وإنتاجاتهم الفكري والأدبي.

إذا أردنا في هذا العصر أن نعترف على العصور الماضية لا بد أن نعود الى ما أبدعه الأقدمون من إنتاج ، سواء في الجانب الآدبي أو الفلسفي ، حتى نستطيع أن نتعرف على تلك الحقبة الزمنية المعينة، أو التي نريد أن نضع أيدينا عليها لأن مبدعي تلك النصوص حتما متأثرون بالواقع والمحيط الإجتماعي الذي هم جزء منه، فأعمالهم وإبداعاتهم واهتماماتهم لا شك تأتي استجابة لحاجيات المحيط الاجتماعي.

فالكاتب **ابن بيئته** يتأثر ويؤثر فيها، فهو دائما يحاول التعبير عن ما يجري في محيطه، بذلك يوظف الواقع في أعماله، ويتعين على كل كاتب " أن يتمسك بحدود ما هو معقول، فإنه ليس من الضروري بتاتا أن تكون شخوصة أو تحركاته يومية، عادية أو ناقصة، مثل التي تظهر في أي زقاق أودار " [1]

على الكاتب أن يتعدى الواقع اليومي والراهن، ليفلسفه ويعطي له أبعاداً فكرية وجمالية وفنية، ويمكن أن نلاحظ مدى تأثر هذا أو ذاك ومثال ذلك بهذا الواقع وكيف انعكس في اعماله، ومثال ذلك (دانتني)[*] في "الكومديا الإهية " نلاحظ مدى تأثر هذا الكاتب بالكنيسة وانطباع الملحمة بالفكر المسيحي، ونظرتها للحياة، وكذلك ما نجده عند (سارتر)[**] في أعماله الأدبية . وكيف كانت البيئة حقلا خصبا بروج من خلالها للفكر الوجودي.

---

[1] جورج لوكاتش، مزراق بقطاش الرواية عام 1995 ، المكتب الشعبية.،ص:58

[*]-دانتي ألجيري :ولد الشاعر الإيطالي دانتي سنة 1265 في مدينة فلورانس رائد النهضة الأدبية في أوربا أتوفي في منفاه سنة 1321

[**]سارتر: ولد سنة 1904 في فرنسا له عدة مؤلفات: الغثيان، الجدار توفي سنة 1984.

– تختلف الرسالة الأدبية من جنس أدبي الى آخر، فالنص الروائي يلتقي مع المسرحية في الكثير من الخصائص "وأما ميلها للمسرحية واشتراكها معها في خصائص معينة واستلابها لبعض لوحاتها الخشبية، وشخوصها المهرجة، فإن الرواية هي أيضا شيى قريب من ذلك، لأن الرواية في أي طور من أطوارها، لا تستطيع أن تفلت من أهم ما تتميز به المسرحية وهو الشخصية والزمان والحيز، واللغة، والحدث فلا مسرحيٍ ولا رواية إلا بشيء من ذلك القبيل"[1]

رغم التقاء المسرحية والرواية في الكثير من الأساسيات التي تشكل كل فن، إلا أن الفرق بينهما كبير خاصة من الموضوع، أو صياغة الأحداث، فالروائي يسرد الأحداث ويقصها علينا، ولا يتقيد بتسلسل الأحداث، إذا أراد ذلك، كما له فسحة السرد أن يتنقل بنا من مكان الى آخر، أما في المسرحية لا بد أن تكون الأحداث متسلسلة ومبررة الحدوث، و الكاتب دائما يصور لنا الشخصيات في حالة فعل، رغم التصاقها بالواقع.

فالكاتب الإغريقي مثلا صور لنا الفكر السائد في ذلك العصر، ومدى سيطرة الآلهة على كل شيء في الإغريق "الفنان المسرحي الإغريقي القديم يفكر جماليا في صياغة الدراما أو المسرح، أمام ظواهر الواقع المعاش لينتج لنا فواصل مضمونة، تقف أعلاها بين أحضان الآلهة، مزدانة بقدرتها الحاسمة والرادعة"[2]

فالكاتب الإغريقي استطاع ان يكتب عن واقعه، كيف كانت الآلهة تسل ب الأبطال إرادتهم، فأول من حاول الدفاع عن شرف الكلمة، وحرية الفكر الفيلسوف اليوناني (سقراط)[*]، لما صرخ في وجه أتباعه قائلا لهم مقولته الفلسفية المشهورة "أيها الانسان اعرف نفسك بنفسك " فقد تمسك بآرائه، وقناعته رغم محاولات أصحابه، لكي يشفعوا له عند الحاكم، لكنه اختار أن لا يبيع مبادئه من

-[1]- عبد المالك مرتاضي، نظرية الرواية وتقنيات السرد، المجلس الأعلى للثقافة والعلوم، الكويت .1998.ص 13.

[2] -عقيل مهدي عامر، جماليات المسرح الجديد، دار الكفدي، البلد ط1 1999 ص 13.

[*] سقراط. فيلسوف يوناني كلاسيكي يعتبر أحد مؤسسي الفلسفة الغربية.

تلك اللحظات أخذت الكتابة مساراً خاصا، باعتبارها فعلا واعيا، يرتبط فيه الفعل بالممارسة بطريقة لا يمكن الفصل بينهما . واعتبارها لحظة وعي ، مما حتم بالضرورة على حقيقية للذات والموضوع كل من دخل هذه الحلبة، أن يبدع فيها مقدما إشرافات مستقبلية، تقضي في التحليل النهائي الى المساهمة الواعية، في التعبير عن آلام الانسان، وآماله، وإضافة لبنات جديدة . الى ملحمة الصراع الاجتماعي"

من هنا أصبح للنصوص طابعها الخاص الذي تطبع به، وكذلك لونها الخاص الذي تتلون به، كونها ممارسة واعية، يرتبط بها ا لفكر حيث لا يستطيع فصل احداهما على الآخر، هذا المنتوج النصي يحتوي على قيم جمالية، وأدبية وفلسفية، وأخلاقية، لأنه مطبوع بفكر صاحبه أو مبدعه، حيث نجد قناعته الخاصة، بالإضافة الى توجهاته، ومدى ارتباطه سواء بالفكر السائد او الاتجاه الفلسفي المسيطر، والموقع المتواجد به الكاتب.

وجاءت نظرية (بسكال)(*) " انني أستطيع ان أتصور انسانا بلا يدين، أو رجلين، أو بلا دماغ، ولكن لا أستطيع ان أتصور إنسانا بلا فكر لأنه سيكون مجرد صخرة أوجماد"[1]

لو تأملنا الأعمال الفنية والأدبية، نجد العديد من روائع الأدب العالمي باقية بقا ء الحياة، لا تموت ولا تفنى، كما يموت ويفنى الجسد فهذه الروائع مخلوقة من فكر وروح الانسان، وتراكم التجربة والخبرة والتنوعات الثقافية الثرية والروائع الباقية التي أبدعها الإنسان على مر العصور، والتي منحت نفسها صفة الخلود كثيرة، لا مجال لتعدادها، فإذا ما ذكرنا سوفوكليس* فإنه يرد إلينا عمله الرائع"أوو ديب ملكا".

---

* – بليز باسكال عالم فيزيائي ورياضي وفيلسوف فرنسي اشتهر بتجاربه في مجال الفيزياء،
(1) سيد قطب، النقد الادبي أصوله ومناهجه، دار الشروق ،سنة ا995،ص 15 .
*سوفوللكس :ولد حوالي سنة 496 ق.م بأثينا ،كاتب مسرحي يوناني قديم ألف حوالىي 123 مسرحية.

فإذا ذكرنا شكسبير** ترد أعماله الكثيرة، بل اعتبرت أعمال فنية جديرة بالذكر، كمسرحية (هاملت)***

فالقائمة طويلة لمثل هؤلاء، الذين تركوا بصماتهم واضحة في تاريخ الإنسانية فأعمالهم الكبيرة، والمميزة هي التي جعلت أسمائهم حية وخالدة رغم مرور قرون، وجدير الإنساني أن تحتفي بها لأنها تنم عن عبقرية العقل البشري، ولعل هذا ما ترك الفيلسوف الفرنسي "بسكال" يقول: "أن عظمة الإنسانية تنحصر في الفكر"هذا الفكر الذي امتاز به الانسان على بقية المخلوقات الاخرى، من أجل أن يحيط بالحياة معرفة، وكي يستفيد من تجارب أسلافه، حتى يزداد خبرة، وتمرس بشؤون الحياة، فهو لا ينطق من فراغ. انما عليه ان يستفيد من التجارب السابقة "كلما ولد أديب عظيم، ولد معه كون عظيم، لأنه سيترك للانسانية في أدبه نموذجا من الكون لم يسبقه أن رآه انسان"(1)

إذا كان مبدع النصوص الذي نقول عليه أديبا لا يعيش معزولا عن بني جلدته، في برج عاجي، نستطيع القول أن ممارسة اجتماعية واعية، ومميزة ترتبط بمجمل الممارسات الإجتماعية، فالعلاقة الأدبية لا تفصح عن دلالته الا في دلالة جملة العلاقات الأخرى التي تساهم في بنائها ، وكأن كل ما يحدث في المجتمع من تحولات هو الدافع الى انتاج عمل أدبي، و هذه التحولات تصبح المادة الأساسية لهذا الأدب الذي ينتج.

فهذا الإنتاج يأتي نتيجة الصراع الطبقي مثل الرواية التي كانت تعبر عن الطبقة البرجوازية، والتي هي من ابتداعها، فهي بدعة برجوازية ، أو تأتي لتثبت قيم بعينها أو للمحافظة عليها، مثل النصوص الكلاسيكية التي جاءت في مثالية تامة متعالية على الواقع، حيث ينتصر الحق على الباطل، والخير على الشر، كما أنهما يقومان تقويما دقيقا، فغاية هذه النصوص انها خلقية لذلك بقيت جامدة في

** شكسبير ولد سنة(1564-1616)كاتب إنجليزي من أشهر أثاره كومديا الأخطاء وتاجر البندقية وروميو وجولييت.
*** هاملت:من أهم مسرحياته وهي من كلاسيكيات الأدب العالمي ،ترجمت إلى جميع لغات العالم.
(1) سيد قطب، النقد الادبي أصوله ومناهجه، دار الشروق ،سنة ا995،ص 15.

مضمونها ومحافظة في ش كلها، رغم أنها تعالج مواضيع صالحة لكل زمان ومكان، رغم انها تحافظ على الخلق التقليدي الا انها همشت طبقة كبيرة من المجتمع، مكتفية الاحتفاء والكلام على طبقة النبلاء، والسادة فقط، فهي نصوص لا تمس النظم السائدة.

« فقد يكون الأدب صورة لحياة كاتبه، او صورة لحياة المجتمع من حوله، اذا هدف الكاتب الى تقوية دعائم الحياة، ونقل الواقع الى عالم الفن، نقلا يتجلى فيه استقرار الأوضاع القائمة وازدواج صورة الحياة. ويغلب ذلك في حياة الكتاب الوادعين، الذين ينعمون بحياة مستقرة، وفي عصر هادىء نسبيا ليس فيه زلزلة في القيم، وغالبا ما يظهر ذلك في ممثلي الطبقة المسيطرة على زمام الأمور، واوضح مثال له الادب الكلاسيكي بعامة»[1]

نصوص الكاتب تأتي استجابة للموقع الذي هو متواجد فيه، فإذا كان الكاتب من الحاشية فانه ينتج أدبا يخدم البلاط، ويصبح أدبه نوع الدعاية والترويج للنظام القائم، أما اذا كان الكاتب في موقع مخالف حيث يجد نفسه لسان حال الطبقة المحرومة والمهمشة، فإذا أدبه يأخذ في شكل آخر، حيث يصبح أكثر ثورية، وكشفا لملابسات الواقع وزيفه، بل لعل الكاتب يذهب الى وصف الحاكم بالغطرسة والجحود.

« وقد تأتي هذه النصوص الأدبية من أجل تثبيت وتثمين قيم بعينها، ونجد هذا عند كتاب المدرسة الكلاسيكية، الذين يختفون بالعقل مغيبين العاطفة، والتي تبناها أنصار المذهب الرومانسي، الذي كان ثورة على المدرسة الكلاسيكية، هذه المدرسة تتكلم عن مثالية الأدب الذي لا يقف عن حدود الواقع بل يتجاوزه دائما»[2]

[1]ــ محمد غنيمي هلال النقد الادبي الحديث- دار العودة –القاهرة- ط 1 عام 1982 ص 351.
[2]-المرجع نفسه ص:292

أما الواقعيون فيصورون الواقع كما هو بصدق وأمانه، وهذا لغاية اجتماعية وانسانية، من أجل التغيير، فهم لا يرون مانع أن يصور الشرير، ليس لتدعيمه والترويج لهذا السلوك، إنما لكشفه وفضحه، ومحاربته، والثورة عليه . إذن فالكاتب « يصور الأفكار والمشاعر والتجارب في صورة تنبض بالحياة، خاصة أنه ينزل هذه الافكار والمشاعر من عالم التجريد، إلى عالم التجسيد بالوسائل الفنية الخاصة به ليوحي بعد ذلك بأعمق الأفكار»[2]

هنا تظهر عبقرية الكاتب كما يقول "دنتي" عن الكوميديا الالهية، مخاطبا القارئ أو المتخيل لأحداث « لقد وصلت إلى مكان لا أستبين بنفسي ما وراءه، وقد سرت بك اليه بعلمي وفني، ومنذ الآن أتخذ هاديا، ما طاب لديك، إذا أنت تجاوزت المسالك الضيقة والوعرة».[3]

وقد تأتي هذه النصوص الأدبية من أجل تثبيت قيم بعينها، أو الترويج لفكر معين مثل الوجودية، أو لتوجه جديد، أو من أجل التغير في شبكة الع لاقات الاجتماعية، فهو يبحث في قضايا الناس ويحرك الوعي الانساني « فالأدب تعبير عن رؤية الكاتب لما حوله من وجهة نظر تتصل بحقيقة من الحقائق، وهذه الحقيقة ليست فردية في طبيعتها، بل اجتماعية ، فطرية التفكير الطائفة من الناس تفرض نفسك على أفراد تلك الطبقة من الكتاب، فيشعرون بها ويعبرون عنها في أعمالهم الأدبية، ولكل عصر من العصور موضوعاته العامة المتصلة أوثق الاتصال بالبنية الاجتماعية »[4].« ففي عصور من التحلل تكثر موضوعات الهرب من الواقع او الزهد فيه، حين تحرص الطبقات الحاكمة على الموضوعات التي من شأنها تبرير الواقع في الحاضر، وموضوعات النهضة والكفاح تعبر عن

---

[2] المرجع نفسه ص:294

[3] المرجع نفسه ص: 294

[4] المرجع نفسه ص:245 .

أمتني الطبقات الصاعدة»[1]

كما ان لطريقة معالجة المواضيع والنصوص الأدبية أهمية بليغة لأن الموضوع يحدد طريقة العمل أو فكرته، إنما كيفية تناول الموضوع هي التي تحدد مغزاة وتوجيهه كذلك القصد الذي يريده الكاتب الموضوع لا يحدد طريقة العمل، لكن طريقة الانفعال بالموضوع هي التي تحدده[2].

فنظرة الكاتب لما يجري داخل مجتمعه، هي التي تحدد طريقة التعامل مع الموضوع، وبذلك تحدد الصياغة النصية التي يصاغ بها النص، فالكاتب لا يقص لنا الاحداث قصا خاليا من أي أثر نفسي، لانه يفترض أن يتجاوز هذا الواقع في عملية ابداعه وتشكيل موضوعه، فهو يبدع الواقع ويعطي له أبعاد فنية.

فالكانب برهافة حسه وعاطفته الجياشة، وخياله الواسع، ثم إنجذابه للتعبيرعن شعوره،يبدي رأيه فيما يحدث لأنه يعتبر غير محايد « وقد يأتي أديب موهوب تنفعل نفسه بهذا الصراع، ويعيش بإحساسه غماره، فيصوره تصويراً انسانيا، أو ينشأ حوله قصة او تمثيلية، يصور فيها هذا الصراع تصويرا حيا، ويعيش بتنوعه مع أشخاصه وحوادثه، فهنا يصبح هذا التصوير عملا فنيا أدبيا »[3]كل هذا التصوير يشهد مستويات مختلفة، وحسب الوضعية التي يعيشها مبدع النص، فللذي يعيش في القصر ينتج لاشك أدبا يخدم البلاط لأن هؤلاء هم الذي يرعون أدبه، من اجل تبرير واقعهم ونشر قيمهم والحفاظ على مصالحهم . والكاتب في هذه الحالة .

« وهم قديمهم وحديثهم يكرسون أنفسهم خدمة للطبقات السائدة وكهانها، تأكيداً وشاهداً على أن لكل جلاء كاهنا، يبيعه راحة النفس والضمير، بعد الإنتهاء من أداء مهمته القذرة، في جلد الانسان لقتل مواهبه وابداعاته الخلاقة، حتى لا

[1] المرجع نفسه:ص:315 .
[2] المرجع نفسه:ص:316 .
[3] سيد قطب النقد الادبي الحديث أصوله ومناهجه دار الشروق عام 1995 ص10

يتم التواصل الجدلي، بين وعي الحرية في الابداع الفني لدى الكاتب ووعيه والتزامه الإجتماعي»[1]

فالكاتب من خلال استعراضه للواقع وملابساته، لا ي غض الطرف عن التيار الفلسفي السائد او الغالب فهو يحتذي به، ويحاول تطبيق بعض مبادئه، بل يجعل منه هدف لا بد من الوصول اليه، كما فعل برتولد بريشت [*] الذي أنتج النص التعليمي وأقحم الأدب في معركة التغيير، لما كانت الدعوة إلى الاشتراكية هي النغمة التي ترددت من أجل تحرير الانسان من قبضة الإمبريالية الرأسمالية.

ف(بريشت) أراد أن يتكلم عن الإنعكاس التام للواقع، وهذا ما يعرف بنظرية الانعكاس في الأدب، « إذا أردنا ان نكتب حقيقة فاعلة عن حالة أوضاع سيئة، ينبغي كتابتها بطريقة تمكننا من التعرف على أسبابها، لتلقي جانبا عن شيء يمنعنا من الكشف عن السببية الإجتماعية بشكل كامل، لا نستطيع تميز نمط كتابة واقعية عن أخرى غير واقعية، ألا بمواجهة العمل مع الواقع الذي يعالجه، فالرؤية الواقعية تلك التي تدرس القوى المحركة، ونمط الفعل الواقعي هو ذلك الذي يضع القوى المحركة في الحركة »[2] الكلام لبراشت منقول من كتاب الواقع والخيال ليفصل دراج.

فالكاتب يعرض الحقائق وصلتها بالناس، وكيف يتعاملون معها فهو يتجاوز الواقع ليعطيه بعدا فنيا، كما يعود في بعض الأحيان الى التاريخ حتى يقيم الحجة على الراهن، أو يعيد كتابة الماضي لكن بعيون الحاضر حتى يفهم ا لواقع ويستلهم العبر وهذا استعداد للمستقبل.

فالحقائق التي يستعرضها الكاتب يتطرق لها بالتفصيل، فهو ينبش فيها حتى القناعات والايديولوجيات والتوجه العام، او السياق الذي تتطلبه مثل هذه

---

[1] المرجع نفسه ص 366 .

[*] بريشت: ولد في أوجسبورج سنة 1898 شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني .

[2] فيصل دراج،كتاب الواقع والخيال.

المواقف، فالجانب الفكري دائما حاضر، ليتدخل بقوة ليوجه الكاتب حتى يكون في إطار معين دون ان يتحرر من الذاتية التي تتدخل بين الحين والآخر.

فالتوجيه الفكرى نجده مطبوع في النصوص الأدبية، حيث لا يخلو أي عمل ابداعي من هذا القبيل لانه شديد الارتباط بالواقع وصاحبه غير معزول عنه، وهذا ما جعل النصوص غنية بموضوعاتها ومتشبعة باهتماماتها التي تمس شتى مناحي الحياة، كما جعلها مواكبة للتحولات الطارئة في المجتمع، ومسجلة لحركة التغيير الحاصلة داخله، فموضوعاتها متجددة باستمرار لانه من المستحيل ان يبقى الانسان على وضعية واحدة فهو متطور ومتغير، ومصالحه متشابكة باستمرار، لكنها دون ان تبتعد هذه النصوص عن اهتمامات الانسان وما يخدمه ويطوره.

لعل التنوع الحاصل في نظر المفكرين والفلاسفة، وانجذاب كتاب النصوص الى آرائهم هو الذي أتى بهذا التنوع الحاصل من ظهور المدارس الأدبية وهذا نتيجة للاتجاهات الفكرية، كلما انهارت مدرسة إلا وظهرت على أنقاضها مدرسة جديدة. وكل مدرسة قد تحمل إشارات خفيفة أو مبشرة باتجاه فني جديد. فبمجرد ما تزول هذه المدرسة أو تلك حتى يطفو الى السطح اتجاه فني جديد، وتبدأ تتبلور ملامحه وتتشكل مع مرور الوقت حتى تصبح هذه المدرسة مستقلة بذاتها، رافعة رأية تحرير الإنسان.

لا شك أن كل طبقة فكرها الخاص لهذ ا تنتج أدبا خاصا بها، يحمل الكثير من قيمها، وأخلاقها، وجماليتها، ولا يستطيع الكاتب أن يخرج عن إطارها ولا يحد عن خط سيرها، فرقيبة الضمير الجمعي، وتبقى الامور هكذا الى ان تبرز للوجود ملامح طبقة صاعدة جديدة، فالنصوص تولد من رحم الصراعات الطبقية والاجتماعية.

إذا كان التأثير الفكري له صلة بكهنة البلاط والزمرة الحاكمة حتى تروج لفكرها، وتبرز تصرفاتها، كما نجد الطبقة الصاعدة أي البرجوازية، ترعى مثل هذا، فهي تريد السيطرة على كل شيء فهي لا تغفل عن هذا الجانب وهي تعي دور الادب في تشكيل الوعي، لذلك أرادت أن تحكم السيطرة عليه واستغلاله لصالحها، فأصبحت ترعاه وتحيطه بالعناية، حتى يروج لقيمها ويخدم مصالحها، ولكي لا يفلت من يدها إتخاذ القرار فهي تريد التمركز في الأماكن الحساسة.

فصراع الطبقات والمتمثل في العلاقات الاقتصادية، والسيطرة على مصادر الرزق، وكذلك العلاقات الا جتماعية، هما اللذان يحركان ما يجري في المجتمع من صراع وتطاحن، وبذلك آلة التاريخ تتحرك من أجل تسجيل ذلك، والاديب على وجهة نظر أرسطو هو الآخر له ما يقوله في هذا الجانب بأعماله وابداعاته، وهذا التناقص الحاصل في المجتمع هو الذي يحقق الجدلية التي تترك وتيرة التفلسف دائما موجودة لتحدد في الأخير ملامح ظهور طبقة جديدة، وهذا ما حصل على مر العصور فكانت الإقطاعية السبب في ظهور البرجوازية، كما كانت البرجوازية المتسلقة الى قمة المجتمع، السبب في ظهور الطبقات العمالية (البروليتاريا) التي جاء المذهب الشيوعي من أجل تحريرها، حيث لقت الأفكار الشيوعية استجابة واسعة من قبل هذه الطبقة، وأصبح لهذه الأفكار رواج كبير في العالم، كما اتخذ الادب كوسيلة للترويج لها.

فالتراكيب السياسية والدينية والثقافية، موجودة في أي مجتمع، وقد يكون المجتمع الواحد به العديد من هذه التراكيب، وبذلك تشكل ق يم الطبقات من خلال معاركها لتحافظ على كيانها، وخاصة من عدم الذوبان، والانصهار داخل تاطبقات الأخرى، فهي تصارع من اجل مقومات وجودها، وكذلك من أجل التغلغل في أوصاط الطبقات الأخرى، من خلال نتاج فكري خاص بها، فهي تريد تعميم مفاهيمها حتى تشمل الجميع، وبذلك تصل في الاخير لما يعرف بالايدلوجيا، التي هي ذات توجه خاص تعكس نظرة جماعة معينة، ووجهة نظر الكاتب لا تصبح

واقعا فرديا إنما واقعا إجتماعيا، يعكس قيم ونظرة الجماعة التي ينتمي لها الكاتب، فهي تلخص كل ما يحدث في هذا الواقع.

على ضوء ما سبق ذكره فلنصوص الأدبية ميزة أخ رى تمتاز بها وهي إشباع رغبات لا يستطيع ان يحققها الانسان العادي، فالكاتب يصور الكون والحياة أحسن تصوير، كما يبرز مواقف شخصياته في أسمى تجليها، فالأبطال العظام يشبعون فينا شيئا ناقصا، وعام لا نستطيع أن نحققه إلا مع هذه النصوص، خاصة لما نتمناها مع شخصياتها، أو اذا مست جانب من حياتنا، فالابطال يحققون لنا رغبات لا نستطيع التوصل اليها إلا من خلالهم « البطل هو المثال الحقيقي للانسان كما يرسم في ضمير الانسانية، أما الأفراد العائشون

الواقعيون فهم نسخ لم تكتمل لسبب خارج عن إرادتها »[1]. هذا البطل يشبع فينا حاجة كانت تنقصها، حيث نقتدي بهذا البطل ونجعله قدوتنا المفضلة، ونحاكيه من خلال هذا البطل لان من خلال التماهي معه يشبع حاجاتنا النفسية، وبذلك يتحقق التوازن النفسي الذي كنا نبحث عنه من خلال البطل « البطل المثالي والأسطوري....أنه حلم من أحلام الانسانية يعيش في ضميرها و تتمناه بخيالها وتحسه في عالمها، لانها تراه وتتمناه ، فاذا لم يستطع جيل او الأجيال أن يحقق حلمها في هذا البطل الذي تتخطى به القيود والضرورات الأرضية، وترتفع به عن القصور الانساني والضعف البشري، فلانها تظل تتصوره، وتحكم بوجوده في الأساطير، وتطوره في أدبها، فهو إذن حقيقة في ضمير الإنسانية لا تستطيع أن تغفله من حسابها، تصوره في هرقل، وأخيل، وعنترة، وأبي زيد، كما تصوره في روميو وجوليات»[2] . كل هذا من أجل تطهير الناس من رواسبهم الداخلية الضارة.

---

[1]– سيد قطب النقد الادبي أصوله واتجاهاته دار الشروق 1995 ص 12.

[2] المرجع السابق:ص16 .

النص المسرحي

يعتبر النص المسرحي العمل الأدبي الذي يبدعه صاحبه، بحي ث يقيد شخصياته وحواراته، وأحداثه في مجموعة من الأوراق، فالشخصيات تعتبر ورقية وينطقها الكاتب من خلال وضعياتها، وعلى ضوء ذلك تتضح معالمها، حيث ينطق الكاتب من فكرة تكون هي مشروع النص.

على الكاتب أن ينطلق من فكرة، ويطورها الى حبكة أو قصة، حتى تنتهي في الاخير ا لى نص أدبي، وعلى ضوء الفكرة يصوغ الكاتب نصه المسرحي، ويعطي له الأبعاد الفنية، لان الفكرة تتفاعل مع العناصر الدرامية المكونة للمسرحية «فالفكرة تتفاعل مع العناصر الدرامية الاخرى من حبكة، وشخصية، وجو ليصوغ لنا المؤلف الدرامي العالم الذي يعالجه من زاوية وعي ال مؤلف ونظرته للحياة، فالفكرة هي خلاصة وعي خالق النص»[1]

على منوال الفكرة يضع الكاتب نسيجه الدرامي، ويضع التصميم الذي يتبعه، فالفكرة هي هدف المسرحية، والمغزى الذي يرجو الكاتب التوصل اليه في معالجة موضوعاته.

«المسرحية تصور لك أفراداً لا فرداً واحداً، وهي تعر ض عليك مجموعة بشرية يحاول كل فرد فيها أن يعرض عليك نفسه، لا على أنه فرد مستقل بوجوده منقطع على عالمه الخاص سابح في خياله، مطلق العنان لوجدانه، ولكن على انه فرد مرتبط في أفعاله وفي سلوكه بجماعة من الناس، فالافراد في المسرحية ليسوا ذاتا متفردة، انما ذوات متص لة»[2] لكي لا يجد من النشاط شخصياته، يضعها الكاتب دائما في حالة صراع حتى تنتج خطابها بنفسها، ولكي تكون اكثر تحررا من سطوة الكاتب، فهي في هذه الحالة بعيدة كل البعد عن شخصية الكتاب، ولا تعتبر أبواق مرددة لصداه، انما الشخصيات تتطور وتنمو من خلال الاحداث

---

[1] منصور الدليمي اشكالية الحوار بين الندص والعرض دار الكندي ط1، 1998 ص 17..
[2] المرجع نفسه ص 18.

والافعال التي تقوم بها والتي تكون مبررة الحدوث والوقوع وهذا بتسلسل الاحداث وتماسكها، فالشخصيات تتصرف وفق الحاجة وتنطق حواراتها حسب الموقف، لذلك لا يسمع صوت المؤلف الا من خلال الاطار العام للمسرحية، ولما تكون الشخصيات في حالة فعل لا نسمع صوتا واحدا، انما نسمع أصواتا متعددة، الا أنها غير معزولة، كلها تحاول إبراز الحدث.

والملاحظات والتي تعتبر القواعد والأسس المنظمة للكتابة الدرامية لا وقد استخلص هذه الاصول، بالاضافة الى ارسطو أساتذة الأدب والنقد في العالم، من خلال شاهدتهم العروض المسرحية، ومن خلال قراءاتهم للنصوص المكتوبة، أي انهم راقبوا الشيء فاكتشفوا، قانونه، أي اكتشفوا الاسس التي يقوم عليها هذا الشيء»[1].

كان كتاب الدراما يهتمون بالأحداث البارزة والهامة، فاقتصروا على تصوير موقف واحد من الحدث بذلك صاروا يتخيرون من الحوادث أعقابها وخاتماتها، لهذا عرفت الدراما على أنها محاكاة لفعل واحد وكامل فيجب « أن يكون للحدث بداية ووسط ونهاية، أما البداية تعريفه أنها الشيء الذي هو بالضرورة لا يجوز أن نفرض ان أشياء أخرى يمكن أن يسبقه، والذي في الوقت نفسه يتطلب أن يلحقه شيء أما النهاية فهي العكس، إن وجودها يجعلنا نفرض بالضرورة شيئا سبقها، ويجعلنا نختم ايضا شيئا لن يلحقها»[2]

فالاحداث مترابطة الأجزاء فهي تشكل سلسلة مرتبطة مع بعض، وتأتي متعاقبة حيث الحدث الأول يفترض أن لا يسبقه حدث آخر، وهذا فالوضعية (أ) تأتي بالحدث (ب) والحدث (ب) يغد ويؤدي بالحتيمة والضرورة إلى الضرورة (ج) التي تساوي الوضعية (أ).

---

[1]– رشاد رشدي. فن كتابة المسرحية الهيئة العامة المصرية عام 1998 ص 18

[2]–رشاد رشدي نظرية الدراما من ارسطو الى الآن دار الهلال للنشر ط1 2000 ص:17 .

وتبدأ الأحداث من جديد في تعاقب وخلق حتمية لما سبقها من أحداث، وتبقى أية وضعية تأتي بحدث جديد لا بد أن يكون قبل النهاية، لأن النهاية يفترض ألا يلحقها شيء، « فالحدث الدرامي... قد بني وفق قوانينه الخالدة. وليس على الضد منها، هذا الحدث له هدفه الوحيد المتعلق بإعادة تنظيم الوضعية الأساسية، هذه الخصائص التي تشخص دائما في الحدث الدرامي كالفاعلية والاتجاه نحو هدف محدد»[1].

منذ بداية انطلاق الحدث أو وقوعه في وضعية معينة من خلال موقف يعمل على خلق وضعيات جديدة وأحداث جديدة كذلك، وهكذا في حركة متوالية ومتتابعة باتجاه النهاية « إن صرامة الحدث واندفاعه، وضغطه الشديد باتجاه حل عقدة الحدث يخلق وضعيات جديدة تقف بالفن من حركة الحدث العاصفة باتجاه حل عقدة الحدث ذاته. مما يسهم بتجميع طاقة الحدث القصوى وحشد الوضعيات الجديدة إذا كانت بطورا باتجاه الحدث الرئيسي، وهذه خاصية أساسية في الحدث الدرامي»[2]

تعني المسرحية دراما الفعل فهي «مشتقة من الفعل اليوناني القديم، بمعنى عمل فهي تعني أي أعمال وأحداث، سواء في الحياة أو على خشبة المسرح، فإذا نظرنا الى كلمة (دراما) على أساس عمل أو حدث فهي محاكاة، لأن المحاكاة تشتمل على الفعل والحركة والحدث»[3].

و" ميشال بيوب " في كتابة الدراما يقول (كلمة دراما تعني حادثا والحادث هو جو المسرحية) وخير دليل على ذلك نص أو أديب حيث تجد الحدث متحركا يعطي جمالية خاصة لقارئ النص وكما يقول الأستاذ " رامز حسين رضا " في كتابة الدراما لما انتقلت كلمة الدراما الى العربية انتقلت كلفظ لا كمعنى... مما جعل مفهوم الكلمة غامضا وكثيرا ما نجدها تستغل في غير

[1]ـمجموعة من الكتاب الروس نظرية النص ص 577.
[2]ـمنصور الدليمي. إشكالية الحوار بين النص والعرض ص 79.
[3]ـ عادل النادي. مدخل الى كتابة فن الدراما. مؤسسة الكريم بن عبد الله ط1 1987 ص 9.

موضعا، وهناك من يعطي معنى الدراما للمسرحية وهذا هو أصح مصطلح بشكل عام على كل ما يكتب للمسرح كأن يقال (الدراما الإنجليزية والدراما الفرنسية) أو على مجموعة من المسرحيات تتشابه في الأسلوب أو في المضمون مثل (الدراما الواقعية) أو (دار ما عودة الملكية)، كما تستعمل كثيرا في المواقف المحزنة والمؤثرة ((كونها وصفا للصورة المسرحية، ذلك لانها تستعمل في الحياة العادية، بمعنى الشيء المتوقع الذي يهز الشاعر))[1]، مثلا لما يلتقي أخوان بالصدفة بعد غياب دام سنين عديدة، فحرارة اللقاء تسمى بالمشهد الدرامي، (إصطلاح يطلق على أي موقف ينطوي على صراع ويتضمن تحليله لهذا الصراع–للأغراض المسرحية– عن طريق إفتراض وجود شخصيات)، وتستعمل كلمة درامية بكثرة في وسائل الأعلام.

((التأليف المسرحي لون من ألوان النشاط الفني، وهو نوع أدبي يتحقق فيه ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة ... والمشكلة... هي تحديد الوسيلة التي يتناول بها المؤلف المسرحي الحقيقة؟، وكيف يعرضها، ثم طريقة فهمه لها))[2]

الوسيلة هي التي يتناول به ا الكاتب فكرته حتى يترجمها الى نص درامي، يكون من خلال فهمه لقواعد الكتابة الدرامية وأسسها، التي جاءت من خلال قراءات وملاحظات الم هتمين بالكتابة الدرامية وأسسها، التي جاءت من خلال قراءات وملاحظات المهتمين بالكتابة الدرام ية وتألمهم، وكيف تستوفي شروطها،ويعتبر أرسطو أول من وضع قواعد الكتابة الدرامية،عندما تناول أعمال من سبقوه بالفحص والتمحيص ينتهي في الآخير بكتاب س ماه(فن الشعر)الذي يضع فيه جملة من القواعد.

---

[1]–عبد زكي العشماوي دراسات في النقد المسرحي ص 40.
[2]–رامز محمد رضا. الدراما بين النظرية والتطبيق ص:28 .

إذا كانت الدراما محاكاة الفعل كامل بالضرورة فهو واحد، وبالجنسية أجزاؤه مترابطة فإذا حاولنا حذف أو تبديل جزء من البناء الدرامي للنص، تغير معنى الحدث أو انعدم، لأن جزء من الكل، ولم يتغير المعنى، فهذا الجزء لم يكن من الكل فهو دخيل مجرد حشو للكلام وزيادة فقط، وكما يقول " رشاد رشدي" عن الحدث أنه هو البناء الدرامي نفسه.

البداية هي التي تنطلق منها الدراما فهي النقطة ا لتي يفترض أنه لا يسبقها شيء ويتحتم أن يتبع البداية شيء بالحتمية والضرورة، فهي من صفات الحدث لأنه لا يسبقه أي حدث ومن صفاته أن تأتي بعده أحداث مترابطة ومتعاقبة، فكل حدث يكون نتيجة لما سبقه، وفي نفس الوقت يفجر أزمة حتى يكون وسيلة لان ياتي حدثه بعده وهكذا تأتي الأحداث مبررة الوقوع، فهي كالكائن العضوي، او ذات بناء عضوي، ومثل الطريقة تجعل الحبكة جيدة، بل هي الحبكة بعينها.

فالبداية لها شرطان : وهي البداية التي لا يسبقها شيء وفي الوقت نفسه يتبعها شيء، ولا يتحقق هذاإلا في المفارقة فهي وحدها الكفيلة بتحقيق هذين الشرطين، كما هي قادرة على تفجير الأحداث والعاملة على حدوثها ((المفارقة هي البداية أو الأصل في الحدث الدرامي، ليس معناه الإختلاف بين الناس وغيرهم من الناس، أو بين الانسان والبيئة أو بين الانسان ونفسه، وقدر من الاختلاف، وكذلك لا بد أيضا أن يكون لكلا الطرفين قد ر من العلم وقدر من الجهل بالطرف الآخر))[1]

أسمى معاني المفارقة تحققت في مسرحية (عطيل) لوليام شكسبير، فكانت المسرحية تحمل قدر من الإتفاق، وهو حب البطلين لبعض (عطيل)[*] و (دزدمونة) وفي نفس الوقت كان يشرب هذا الحب نوع من الشك، من طرف عطيل، ورغم وساوس ياغو إلا أنه كان رجل متأمل ولا ينفذ بسرعة، فالتاثير

---

[1]– رشاد رشدي نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ص 24.

[*](عطيل) مسرحية للكاتب شكسبير تتألف من خمسة فصول ،كتبت سنة 1603 وهي مستوحاة من قصة إيطالية.

الخارجي كلن يقابله بشيء من التروي والتأمل، وهكذا مع مرور الوقت وصل الى درجة لا يخامرها الشك أنها تخونه، ففي نفس الوقت دزدمونة كانت تحمل قدراً من الجهل، والا لاستطاعت أن تقنعه بأنها مخلصة له، ولنزعت عنه وساوسه، وهواجسه منذ البداية.

ولأصبح حبهما عاد مثل ما يقع في كل زمان، وفي كل مكان، لكن لما يقع الجهل والعلم، الاتفاق والاختلاف، المعرفة وعدم المعرفة، عندها تتحقق المفارقة والاحداث تجري في مجراها الطبيعي، بين القبض والجذب، وتتحقق شروط الأحداث الدرامية.

في (بيت الدمىة) "لهنريك ابسن[*]" تحققت المفارقة الدرامية عندما رفض (هلمر) تصرف زوجته (نورا)، وبدا قاسيا عليها بل غيرها بأبيها عندما قال لها أنت مثل أبيك (مسرف)، وعندما زورت الشيك من اجل انقاذ حياة زوجها ودفع مصاريف العلاج، التي كانت تظن ان مثل هذاالتصرف عربون حب ووفاء لزوجها، لكن حدث العكس، حيث تعجبت لهذا السلوك، ولهذا الجحود، في الوقت الذي كانت لا تهمه الا نفسه ومركزه الاجتماعي فإبسن كان قاسيا على شخصياته كثيراً.

المفارقة هي التي تولد الصراع، والذي هو روح المسرحية، نفس الوقت يجعل تلرابط الاحداث مشدودة الى المنطق الدرام ي((فالحوادث التي يتكون منها الحدث يتلو بعضها الآخر لا لقواعد المنطق المألوف في الحياة بل لقواعد منطقها هي))[1].

وبذلك الاحداث المتوالية والمتتابعة تصل بنا الى النهاية، حسب تسلسل الاحداث، الذي ياتي بالحتمية والضرورة، حتى تكون الاحداث منطقية ومبررة الوقوع وبعيدة كل البعد عن الاحتمال، هذه الاحداث المتتالية تاخذ حيزا او مساحة

---

[*] هنيرك ابسن. كاتب مسرحي نرويجي ولد سنة 1828 ويعرف بأبو المسرح الحديث توفي عام 1906 .

[1]– رشاد رشدي نظرية الدراما ص 25.

حسب الأحداث، ولا تقاس قياس آلي بالأمتار، إنما تتحقق منذ البداية التي يتحتم ألا يسبقها شيء وهي بالضرورة ينبع منها حدث بالحتمية والضرورة، وهكذا حتى النهاية التي تكون للاحداث التي سبقتها وهي التي جاءت بها في نفس الوقت، وهي الحيز الذي يكون بين البداية والنهاية يشمل التعقيد هي الحيز، وهي وحدها الكفيلة التي تضمن وحدة الحدث التي أهم عتصر في الدراما ((فوحدة الحدث إذا توفرت كانت الدراما، واذا نقصت إنعدمت الدراما، هذا كان منذ يوم أيام الإغريق الى يومنا ، حتى في مسرح الهبث، وفي مسرح برانست، وهو أكثر المسارح ثورة على نظرية أرسطو))[1]

لتتحقق الدراما، لا بد أن تكون الأحداث مترابطة ولها هدف كلي حتى تشكل وحدة واحدة مثل الكائن العضوي، إذا ما حذف منه جزء تغير الشكل، كذلك في الدراما إذا ما حذف جزء إختل البناء وتغير المعنى، او يغيب. لان الكل يقوم على الجزء، وإذا ما بتر الجزء ظهر البتر، فالكل مجموعة من الاجزاء المتراصة والمكملة لبعضها لهذا عند جمعها تظهر كوحدة واحدة، فالجزء لا يكون جزءاً الا اذا استمد كيانه من الكل ((الحدث الذي تحاكيه الدراما لا يمكن ان ينفرد الجزء بوظيفة معينة، إنما يستمد وظيفته من علاقته بالأجزاء الأخرى أي الكل، ولذلك فلو تغيرت هذه العلاقة اختل الكل، ومن هنا فالحدث الذي تتصل عناصره باجزائه بعضها بالبعض، هذا الاتصال الحتمي العضوي، لا يمكن ان يكون مجرد مجموعة حوادث أيًاًكانت طبيعتها)).[2]

لكي تكون الأحداث مترابطة لا بد ان توضع في علاقة سببية مقنعة ومبررة الحدث، وبذلك تضمن وحدة الحدث وعدم الخروج عنه، وقد ((فسر كورنيل الكلاسيكي وحدة الحدث على نحو فريد لا ينبغي اغفاله : فقد راى انه يجب ان يقصد به وحدة الخطر او وحدة العقد ة، فتعدد الأحداث الجزئية لشخصيات على شرط أن يكون منها واحد كامل والآخر غير كامل، ولكن له

(1)– نفس المرجع ص 19.
(2)– رشاد رشدي نظرية الدراما ص 19.

وظيفة فنية هي توكيد الحدث الأول، وإظهار السمات النفسية لشخصيات في مسرحيته))[1]

لا يكون الحدى حسب قرارات البطل فقط، بل يكون استجابة للوضعيات المجاورة او المح يطة بالحدث، وبذلك الحدث يمتاز بحشد وتكشف جميع الحالات السابقة ((الحدث الدرامي يتميز بقدرة على ادماج واستدراج كل اللحظات التمهيديـــــة المتقدمة بحيث يصبح جزءا لا يتجزأ من هذه اللحظة الخاصة الحـــــدث، ولهذا فــــإن خاصية الحدث هذه بالذات تعتبر بمثابة المسلك الذي تتحقق من خلاله البنية الخارجية لهذا النوع الأدبي))[2]

إذا ما تطورت الأحداث لا بد أن يحصل تحول على مستوى الشخصيات حتى تتوافق مع التحول الذي يجري للشخصيات على مستوى النفسي لها، والاجتماعي، لكي تنمو الأحداث بصورة منطقية وطبيعية، وحتى تكون الأحداث متوافقة مع حالة الشخصيات، والأفعال النابعة منها، أي الحالة النفسية للشخصيات، والوضعية التي تعيشها تبرز أعماقها، أو تترجمها الى أفعال، ويكشف كل هذا من خلال الحوار، وكيف ينعكس على الشخصيات، ويعقد الأمور، وينمي الحدث ويسير به التآزم ((الحوار يكشف لنا عن حبكة النص خلال الحدث الذي ينبثق منه الحوار بوصفة نتيجة وسببا لوضعية جديدة تقع ضمن سياقات الحدث الأساسي في بنية النص الدرامي))[3]

فالحوار له وظيفة تطوير الحبكة والكشف عن أفكار الشخصيات، وعواطفها، وطبائعها، كما يعمل على نمو الحدث، فهو جزء مهم من البناء الدرامي لأن بواسطه يتم التواصل بين الشخصيات، ويمكن قيمته عندما لا نستطيع أن نحذف أية جملة، أو كلمة من العمل الدرامي، أو لما نجد صعوبة في ذلك.

---

[1]_ نفس المرجع.ص:20

[2]_ مجموعة من الكتاب الروس نظريۃ الادب ص 580.

[3]_ منصور الدليمي اشكالية الحوار بين النص والعرض ص 82.

إذا كانت الدراما أفعال، فإن الانسان هو الوحيد القادر على القيام بها، كما ان الأفعال من صفات البشر، وإذا كانت المسرحية تكتب بالحوار فإن الشخصيات هي التي تنطق بهذا الحوار، ولا نتصور ابدا ان تقع أحداث بمعزل عن الشخصيات، أو مجرد عنها، فالشخصيات هي التي تقوم بالأفعال، وبذلك تقع لها الاحداث، لان لكل فعل فاعل، فالمؤلف إذا لم يعتني بالتفصيلات ، كون ان مجال المسرحية لا يسمح بذ لك لكنه لا يهمل الجانب النفسي، وتكوين الشخصية، ما يجري من فعل ورد فعل بين الشخصيات.

فالحدث والوقائع التي ياتي بها الكاتب أو المؤلف، تفصح عن هوية الشخصية ((غاية المؤلف من سوق تلك الوقائع هو في المقام الاول تصوير بعض الشخصيات الانسانية في مواقف تبرز سماتها النفسية وعلاقاتها الانسانية، وتقيم بينها وبين غيرها من الشخصيات صراعاً يمثل بعض القيم الإنسانية))[1]

تعرف طبيعة الشخصية من خلال سلوكها وأفعالها وتصرفاتها في المواقف الدرامية التي يضعها فيها المؤلف، وبذلك تتضح الكثير من الجوانب الخفية وسماتها الشخصية. حتى في الحياة اليومية التي يحياها الناس، لا يعرف الانسان هذه الجوانب الخفية عند أول لقاء لكن بعد معاشرة ومعاينة عن قرب تنكشف بعض الامور الغير معروفة من قبل، ترصد هذه الامور لما يكون الانسان يعيش عن قرب مع غيره، لذلك فالشخصية المسرحية لا بد ان تمر عبر العديد من المواقف والازمات حتى تتضح شخصيتها وتتبلور، فالكاتب يبلور الشخصية من أجل ان تؤدي افعال معينة او تقوم بإنجازها حتى تبرز سماتها استجابة لتلك المواقف، فتصرفاتها تنبع من تلك المواقف، فهي تصبح جزءا من طبيعتها او من مكوناتها، حتى تصبح الشخصية والسمات شيء واح د، بلا تصبح تعرف بها ومن مميزاتها الخاصة.

(1)ـ المرجع السابق ص:83 .

كان يركز أرسطو (*) كثيراً على وحدة الحدث لانه يرى أنه هو روح الدراما ولبها، به تكون الدراما وبغيابه لا تكون . بالإضافة لها هناك وحدة الزمان التي قدرها أرسطو بدورة شمسية، فارسطو لما إنكب على دراسة أعمال من سبقوه وخاصة مسرحية (اودين ملكا) لصفو كليس، استطاع أن يخرج بقاعدة من عنده أو من خياله، ولما تكلم على وحدة الزمان حددها بدورة شمسية ((التراجيديا تحاول جاهدة أن تقع تحت دورة شمسية واحدة، أو لا تتجاوز ذلك قليلا))[1]

فأرسطو أشار للوقت فقط ولم يحدد الوقت بالضبط الذي تدور فيه الاحداث، فالحدث لا يتجاوز هذه الفترة فقط فقط، وهناك من حطم هذه القاعدة وجعل الزمن يعد بالأيام والستيت كشكسبير مثلا.

((فإن وحدة الزمان تتحقق في الدراما، وذلك بحكم الخصائص الاساسية للحدث الدرامي نفسه، وهذه الوحدة تظهر لا من خ لال رفض الابعاد الزمنية، بل من خلال القدرة على إظهار هذه الأبعاد الواحدة عبر الاخرى، في تداخل في هذه الابعاد الواحدة عبر الاخرى، في تداخل هذه الابعاد، في اختزالها، في وحدتها))[2]

إذن الزمان المسرحي هو الوقت الذي تستغرقه الاحداث المسرحية حيث يعمل الكاتب على تكثيف الحدث، واختيار المهم والبارز والذي يستطيع أن يعكس كل الاحداث السابقة، ففي مسرحية (بيت الدمية) اختار الكاتب أن يبدأ عمله المسرحي مع ظهور شخصية كودستارد، كذلك في مسرحية (عطيل) لما تزوج سراً من دزدمونة، ولم يعد بنا الى أيام تردد عطيل على بيت آل دزدمونة، وكيف كان يروي بطولته، وسبق هؤولاء "صوفو كليس" عندما أخذ الحدث المهم من حياة أو ديب، وهو الجزء الأخير من حياته فقط.

(*) أرسطو ص: فيلسوف إغريقي ولد سنة 384 قم ،أول من أنشأ نظام شامل للفلسفة الغربية
(1)– أرسطو فن الشعر.ترجمة عمادة إبراهيم - ط1991 .
(2) – مجموعة من الكتاب الروس نظرية الادب ص 579.

لما كانت الأعمال المسرحية تقدم في مكان واحد عمل كتاب الدراما على التقيد بالزمن لأنهم يرون أن طبيعة المسرحية تقتضي ذلك، لانها تعرض في وقت محدد وفي مكان محدد ايضا، وخاصة لما أشار أرسطو ان الأحداث تقع في دورة شمسية أولا تتجاوز، ((بذلك صاروا يتخيرون من الحوادث أعقابها، وختامها، حاصرين أنفسهم في هذا الزمن الضيق، اختلفوا فيه، هل هو يوم، أو يوم وليلة))[1]

لكن فيكتور هيجو[*] سخر من هذا التفكير وانتقد وحدة الزمان على أنها قالب جامد يجد من عملية الابداع بل يجعل الاعمال المسرحية تمر عبر قالب واحد، وبذلك تكرر نفسها، رغم أن عملية الابداع لا تخضع للقوالب الجاهزة، ولا يحدها لا زمان ولا مكان ((إن وضع العمل قصرا في إطار الاربع والعشرين ساعة شيء سخيف، فلكل عمل زمنه الخاص ومكاته الملائم به، أصيب هذه الجرعة من الزمن على هذه الحوادث، ونضيف هذا المقياس على كل شيء، إن المرء لضحك حين يرى صانع الاحذية يجرب حذاء واحدا على كل الاقدام، ان مثل هذه وحدة الزمن، ووحدة المكان كخشبيتين متعارضتين على باب قفص تحولات دخول كل الحقائق والاشخاص وكل ما خلق الله في عالم الواقع)) هذا النص مأخوذ من كتاب المسرحية نشأتها وتطورها.

لكن الدراما الحديثة لم تعد من قوالب الماضي الجامدة، والكابحة لعملية الخلق والإبداع رغم انها ((تعتبر جميع الوحدات الثلاث، وحدات خاصة بالحدث الدرامي))[1]

رغم ان الوحدات الثلاث مجمعة تعمل على تكثيف الاحداث ورصها الا انها تعمل على حشد الاحداث الى النهاية لكن كتاب الدراما المحدثون اكتفوا بوحده الحدث فقط

---

[2]ـعمر الدسوقي المسرحية نشأتها تاريخها أصولها دار الفكر العربي ط 5 ص 105.
[*] هيجو :ولد عام 1802 في أبرز أدباء فرنسا في الحقبة الرومانسية توفي عام 1885.
[1]

لانه يعتبر روح الدراما ولبها ((إذا انتقلنا الى وحدة الحدث نجد أنها أهم الوحدات الثلاثة وإذا كان من المحدثين من استطاع أن يخرج عن وحدتي الزمان والمكان وقدم لنا أعمالا ممتازة مثل شكسبير مثلا، فإنه لم يوجد من استطاع أن يخرج عن وحدة الحدث وترك عملا ممتازاً)) (2)

أما وحدة المكان فارجعها كتاب الدراما ومنظريها الى من جاءوا بعد أرسطو، لأنهم لم يجدوا أنه ركز على هذه الوحدة أو أشار لها، ويقصد بوحدة المكان أن الأحداث المسرحية تقع في مكان واحد، لان الأعمال المسرحية تقع في مكان واحد. لذلك في نظرهم تقع في مكان، فحدث جدل كبير عند الكلاسيكيين الذين جاءوا بعد أرسطو. حول تعريف وحدة المكان، فهناك من قال على المكان الذي تقع فيه المسرحية، وهناك من أشار إلى الأماكن التي نستطيع أن نصل إليها من خلال الأربع والعشرين ساعة، وهناك من قال أنها لا يتعددى وحدة المكان حدود المدينة، لكن "هوجو" يتابع نقده لوحدة الزمان والمكان قائلا « على المسرح نرى الأعمال المهمة في المسرحية تقع بعيدا عنه، وبدلا من التمثيل يكتفي بالاخبار الطويلة المملة، وبدلا من الصور يأتي الى الوصف، وثمة أشخاص يتدخلون بيننا وبين التمثيل كأنهم رجال الجوقة الإغريقية، يخبروننا بما يحدث في الكنيسة، أو في القصر، او في الميادين العامة بطريقة أغتنا عدة مرات بأن نصيح فيهم أحقا ما تقولون، قودونا الى تلك الأماكن، لا شك ان ما يحدث ثمة ممتع ويجب علينا أن نراه» مأخوذ من المسرحية نشاتها وتاريخ تطورها.

لكن كتاب الدراما لم يستطيعوا تقديم أعمالهم في زمان ومكان واحد عملوا على تصوير حدث واحد شرط أن يكون هو المهم والبارز، لذلك عملوا على تصوير الأفعال من أعقابها، أو أخرها ظنا منهم ان هذا الإجراء يساعدهم في التحكم في وحدة الزمان والمكان وبذلك لا يتفرق الحدث بين العديد من الأماكن، ثم الأحداث السابقة تتم على طريقة استرجاع الماضي، مثل ما حدث مع

(2)_ مجموعة من الكتاب الروس نظرية الادب ص 590.

أوديب، حيث استعاد طفولته الى أن لحقت به اللعنة. لكن هل مجرد استيعاب هذه الأسس وفهمها تعطي لنا كاتبا دراميا بارعا . يعطي لنا عملا كبيرا؟ ثم هل هي قوالب جاهزة يصب فيها المؤلف مادته الدرامية؟ أم هي هلامية مطاطية متغيرة تكون حسب الحاجة والموضوع الذي يتناوله الكاتب بالمعالجة؟ ثم هل هي ملزمة الاتباع؟.((صحيح أن الشكل ضرورة فنية لا يخلو منها أي فن، فبدون الشكل لا يمكننا التعرف على أي عمل فني))[1]. إذن لا يخلو أي عمل من الشكل.

فالكاتب في بداية مشواره الفني عليه أن يعرف هذه القواعد جيدا ويلتزم بها، ولما يكتسب أدواته الفنية عليه أن يتمرد عليها، لأن عملية الخلق والابداع الفني لا تعترف بالقواعد الملزمة، أو القوانين الجاهزة ((إن الطرف والوصفات التي تقرأ في كتب الطهي لن تجعل من أي انسان طباخ ماهر، ولكن يجب أن يكشف لنفسه طريقته الخاصة التي تجعل لطعامه نكهة معينة، تختلف عن غيره».[2]

حتى يكون لنا كاتب بارع اومبدع جيد، لا بد أن يتحقق شرط الموهبة، بالإضافة الى الاستعدادات، وينميها في نفس الوقت، كما ان هذه القواعد والأسس غير ملزمة، ((لكن لا ينبغي ان يخرج عليها الكاتب المسرحي . إلا إذا شعر بالحاجة الى ذلك ليحقق غرضا من الأغراض الها مة. لا سبيل الى تحقيقه في رأيه بغير هذه التجربة)) لما تكون لهذا المبدع الشاب تجربة وذكاء شكسبير عليه أن يخرج عنها، ولما يستوعبها جيدا ويجدها لا تحقق له ما يريد، عليه ان يفعل مثل بترولدبراشت حيث أقام ثورة على القواعد الأرسية، وجلب لنفسه قواعده الخاصة التي هو معروف بها اليوم.

[1]ـ عادل النادي مدخل الى فن كتابة الدراما ص 18.
[2]ـنفس المرجع ص 18.

ثالثا: لغة المسرح في الجزائر

- الفصحى:

إبان الحرب العالمية الثانية عرف المسرح الجزائري نوعا من الركود بسبب الحرب كما توفي إبان هذه الفترة عدد من رواده، وعلى رأسهم رشيد القسنطيني ولم يستأنف المسرح نشاطه بصفة جدية الا بعد الحرب، حيث ظهر ت فرق مسرحية جديدة وظهر مسرحيون جدد، ومنهم مصطفى كاتب الذي أسس فرقة مسرحية عربية تابعة لبلدية الجزائر، فأسندت إدارتها الى محي الدين باشطارزي. وعين مصطفى كاتب نائبا للمدير، وأصبحت هذه الفرقة تقدم عروضها - باللهجة الدارجة- أسبوعيا على مسرح الاوبرا بالجزائر، وتقوم بجولات داخل البلاد، الى ان توقف نشاطها سنة سنة 1956 بسبب أحداث الثورة، والتحاق بعض أعضائها بحزب جبهة التحرير وقد تأسست فرق مسرحية أخرى تقدم عروضها باللهجة الدارجة ايضا. ومنها فرقة تسمى فرقة (مسرح الغد) أسسها سنة 1946 رضا حوحو وفرقة اخرى تأسست ضمن الم ركز الجهوي للفن المسرحي الذي كان تحت اشراف السيدة ((جينفيان بايلك)) ويدير الفرقة شخص جزائري اسمه ((غريبي)) ويروى عن هذه الفرقة بانها استغلت في الدعاية لفائدة استمرار الاستعمار الفرنسي في الجزائر.

وقد شجع على ظهور المسرح المكتوب بالفصحى من جديد الظروف التي تهيأت له، وأسباب النجاح، بفضل الجو الثقافي الذي خلقته جمعية العلماء عن طريق نشر التعليم وبناء المدارس و تأسيس النوادي الثقافية والجرائد والمجلات العربية، مما يسمح بوجود جمهور مثقف بعض الشيء، ويتمتع بقدر من الثقافة العربية، يستطيع أن يتابع عروضا مسرحية باللغة الفصحى وان يفهمها ويتذوقها خصوصا اذا وضعنا في الاعتبار ان أغلب جمهور هذا المسرح يتكون من طلبة المدارس والمعاهد. وقد كتب كتاب المسرح في هذه الفترة . واغلبهم ينتمون الى جمعية العلماء المسلمين، وهم يعتقدون انهم يؤدون رسالة، ويساهمون في نشاط

الجمعية وفي تأد ية دورها التربوي والتثقيفي . لذلك نجد اهدافهم متقاربة في نظرتهم الى المسرح والى رسالة، ((فالمسرح درس نافع للناشئة)) كما يقول محمد العيد آل حليفة وهو عامل من عوامل الإطلاع الخلقي الإجتماعي وكما يقول حوحو هو " عبرة وذكرى " كما يقول فرقة هواة المسرح العربي وأ شهر المسرحيات التي قدمتها هذه الفرقة مسرحية " الصحراء " التي اقتبسها مؤسس الفرقة في نشاطها الى قيام الثورة التحريرية، ورغبة في اتقان فن المسرح كما يقول محمد الطاهر – والتدرب على متطلباته في التمثيل والاخراج، وارسلت هذه الفرقة في سنة 1954 بعثة من أعضائها الى القاهرة إثر اتفاق ثم بين رئيسها وبين يوسف وهبي عميد المسرح المصري الذي زار الجزائر مع فرقته سنة 1950.

وفي سنة 1947، ألف محمد الصالح رمضان مسرحية دينية بعنوان "الناشئة المهاجرة " ويدور موضوعها حول الهجرة النبوية ونشر جزء منها في جريدة البصائر، ومثلت في "في دار الحديث" بمدينة تلمسان لأول مرة ثم في أماكن اخرى متفرقة –كما يؤكد المؤلف " ثم تلاها بمسرحية أخرى بعنوان (الخنساء)، ويتعلق موضوعها كما يظهر من العنوان بحياة الشاعرة العربية المشهورة الخنساء.

وتوالي بعد المسرحيات الآنفة الذكر– ظهور مسرحيات اخرى بالفحصى، وأشهرها خاصة ما طبع منها، مسرحية " حنبعل" لأحمد توفيق المدني– وموضوعها تاريخي يدور حول حياة القائد القرطاجي الشهير " حنبعل" وكذلك مسرحية " المولد" لعبد الرحمان الجيلالي وفي نفس هذه الفترة . أي بعد الحرب العالمية الثانية بقليل، عاد المسرح المكتوب بالفصحى الى الظهور من جديد بعد البداية المتعثرة التي بداها سنة 1921 واختفائه نهائيا سنة 1924، تاركا المجال للمسرح المكتوب بالدارجة.

وعاد في هذه المرة في ثوب جديد، وعلى يد كتاب جدد، ينتمون في أغلبهم الى جمعية العلماء المسلمين الجزائرين، وكانت التجربة الاولى في هذه المرحلة على يد محمد العيد آل خليفة. الذي كتب سنة 1937 مسرحية شعرية في فصلين قصيرين بعنوان "بلال بن رباح"، ويبدو ان ظروف الحرب هي التي حالت دون ظهور تجارب اخرى لمؤلفين آخرين طوال فترة الحرب، الى ان قدم رضا حوحو مسرحية ((صنيعة البرامكة أو ابن الرشيد)) بتاريخ 23 جوان 1947، بالمسرح البلدي لمدينة قسنطينة، ومثلها طلبة واساتذة مدرسة التربية والتعليم ثم تلاها بمسرحية((أبو الحسن)) بعد أقل من شهر من عرضه للمسرحية الاولى، ثم أسس رضا حوحو فرقة مسرحية وموسيقية سنة 1949 هي فرقة ((المزهر القسنطيني)) ثم واصل كتابة المسر حيات وعرضها إذا بلغت حين استشهاده سنة 1956 أكثر من اثنتي عشر مسرحية.

المسرح الفصيح:

كان المسرح الفصيح يكتب في الغالب لجمهور معين يتمثل في طلبة المدارس والمعاهد، فإذا لقيت المسرحية نجاحا معتبرا عرضت على عموم الناس، ولذلك جاءت أعمالهم مطبوعة بالطا بع التعليمي أو المدرسي الواضح، حيث يولون عنايتهم بالتوجيه والتثقيف في حين كان كتاب المسرح الد ارج يوجهون أعمالهم لعموم الناس،لغرض التسلية والترفيه ولا يهتمون كثيرا بعنصر التوجيه والتثقيف وقد اتهمهم البعض لأجل ذلك بالتهريج .

كان كتاب المسرح الفصيح يهتمو ن كثيرا بطرق مواضيع تاريخية من التاريخ العربي الاسلامي، إحياء لذلك التاريخ في أذهان الناس، وابراز لجوانبه واستخلاصه للعبر من أحداثه.

الإقتباس:

كان الإقتباس من المسرح الأ وروبي وما يزال الى يومنا هذا عملة كثيرة التداول في البلاد العربية، وذلك منذ ان تعرف العرب على الفن الدرامي في شكله اليوناني، ابتداءا من منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، عن طريق الاحتكاك بالغرب .[1] وقد إرتكز اقتباس المؤلفين العرب بشكل خاص على المسرحين الفرنسي والانجليزي، وهذا لا يرجع لعراقة هذين المسرحين وتراثهما من حيث الكم والنوع على السواء ولكن للأسباب التاريخية المعروفة المتعلقة بالماضي الاستعماري لكل من فرنسا وانجلترا، اللتين كانتا قبل الحرب العالمية الأولى تتقاسمان القارات كانت هناك أجزاء عديدة من البلاد العربية تخضع لسيطرتهما، سواء في شكل مباشر كما هو الشأن في الجزائر، ام في شكل حماية كما حدث في تونس و المغرب و مصر.

[1]ـ د محمد يوسف نجم " المسرحية في الادب العربي الحديث" طبع دار الثقافة، بيروت ط2 1967 ص 17

– في مجال الإقتباس المسرحي فقد اتجه كتاب المسرح نحوه منذ الانطلاقة الأولى في بداية العشرينات من القرن العشرين، وأول من فتح مجال الإقتباس كان محمد منصالي سنة 1922 بمسرحية" في سبيل الوطن "[A] وبعده اقتبس سنة 1926 مسرحية "جحا" عن الطيب بالرغم منه "لمولسير" شأنه شأن محي الدين باشطارزي حينما اقتبس "المشحاح" و"ثري السوق السوداء"[2]

وكذلك فعل المؤلفون المسرحيون الذين جاءوا بعد الرواد الأوائل، مثل محمد النوري الذي اقتبس "الدكتور علال" عن "الطيب بالرغم منه" لموليير[3]. واقتبس محمد الرازي "سلك يا" عن مسرحية "مقالب سكابات" واقتبس "محمد غريبي" "المريض بلا مرض" عن "المريض الواهم" .[4]

– وفي آواخر الاربعينات اتجه احمد رضا حوحو بدوره الى المسرح الفرنسي واقتبس منه عدة اعمال تمثلت في العناوين التالية:

– ملكة غرناطة اقتبسها عن مسرحية "روي بلاس"لفكتورهيغو ومسرحية "بائعة الورد" اقتبسها عن رواية "حاملة الخبز" لكزافيه دي مونتيبان ومسرحية "سي عاشور والتمدن" عن مسرحية "الثرى النبيل"

– ومسرحية "البخيل" عن مسرحية والتي تحمل نفس العنوان لموليير

– ومسرحية "النائب المحترم" عن مسرحية "توباز" لمارسيل بانيول.

– من إلقاء نظرة سريعة على الاسماء والعناوين المذكورة آنفا تجعلنا نخرج بملاحظتين أساسيتين:

ا لأولى تتمثل في تباعد النصوص المقتبس عنها . من حيث الزمان، بحيث يرجع بعضها الى القرن السابع عشر، والبعض الى القرن التاسع عشر، وبعضها الآخر الى القرن الع شرين، أما الملاحظة الثانية تتمثل في اختلاف كتابة تلك

(A) - Bachetrarzi. ((Memoires)) T.Z,P 42

(2) –Bachetarzi « Mimoires », **** 2,E ,N,A,L,ALGER, 1984, P91 et 135.

(3)) –Bachetarzi « Memoires » ? Tome 2 ?P42.

(4) نصر الدين صبيان-المسرح الجزائري واتجاهاته(مذكرة ماجستير ص 193).

النصوص من حيث الفكر، ومن حيث المذهب الادبي، بل ومن حيث الاتجاه السياسي والايديولوجي، فقد كان " كلاسيكي المذهب وفيكتور هيقو " رومانتكيا، وكان "كزافيه دي مونتيبان" و "مارسيل بانيول" واقعيين، وكان "هيغو" من دعاة الجمهورية المتحمسين و "كزافيه دي مونتيبان " ينتمي الى اليسار الفوضوي، ونلاحظ ان المقتبس قد أخذ موضوع "بائعة الورد" من رواية، لا من مسرحية.[1]

– والظاهر ان "رضا حوحو " لم يكن يهتم كثيرا بمسألة التباعد في الزمان، او اختلاف الفكر والمذهب لدى الكتاب . لا شيء إلا لان عملية الاقتباس في حد ذاتها تعني تغيير ملامح النص الاصلي، وادخال التعديلات المختلفة عليه كالزمان، والمكان والسلوكات، والافكار، ليتلائم مع البيئة الاجتماعية الجديدة المنقول اليها، وبناء على ذلك فان الشيء الذي يجمع بين هذه النصوص المختلفة هو عمل المقتبس نفسه، ومدى قدرته على تغيير طابعها الفكري والفني الخاص.

لقد حاول المقتبس، ان يجعل زمن الأحداث في الأعمال المذكورة، معاصرة لزمن الاقتباس او قريبة منه، أي انها تجري على وجه التقريب بالجزائر في نهاية الاربعينيات وبداية الخمسينات، باستثناء المسرحية التاريخي ة "روى بلس" التي أصبحت في الاقتباس تحمل عنوان " ملكة غرناطة"* و "بائعة الخبز" التي أصبحت "بائعة الورد"**. وقد تطلب هذا النقل في الزمان والمكان والبيئة الاجتماعية سلسلة من عمليات التغيير، ادخلها " رضا حوحو " على النصوص الأصلية، شملت عناوين المسرحيات، وأسماء شخصياتها وكذلك المشاهد والفصول . والحوار، وتناولت ايضا العادات والتقاليد، والطبائع، والأخلاق واللباس، إلى غير ذلك من الجوانب، واعطى المقتبس لنفسه في كل ذلك حرية كاملة، لا تخضع لقاعدة معينة، ولا لمنهج معين.

---

(1) نصر الدين صبيان- اتجهات المسرح الجزائري ص:197 .
*- تجري حوادثها في غرناطة بالاندلس. كما يشير العنوان.
**-تجري حوادثها في سنة 1920. في بلد عربي قد يكون الجزائر. وفي جزء منها بامريكا.

فالموقف هو الذي يملي عليه التغيير الذي يراه مناسبا، فهو يحذف جزءا من هذا المشهد، أو يختصره برمته، وقد يضيف بعض المشاهد القليلة وفي مايلي نقدم ملخصا بأهم التعديلات التي أدخلها أحمد رضا حوحو على النحو من المذكورة، ونحاول في الوقت نفسه ان نعطي لها تفسيرا أو تعديلا ونبين ما فيها من مزايا أو نقص:

1 – **روي بلاس:** "لفيكتور هيغو "، وهي أصلا مسرحية تاريخية، تجري حوادثها في عهد "شارل الثاني"، وتقوم عقدتها على عاطفتي الحب والإنتقام، بحيث تشكل هاتان العاطفتان المحرك الأساسي لوقائع المسرحية، فالعقدة تقوم على حب ينشأ بين الملكة وبين "روي بلاس". وهو خادم تقلد شخصية أحد النبلاء. وكان سيده " دون سالوست" هو الذي خطط بدقة لهذا الحب بغرض فضح الملكة والإنتقام منها، بعد ان حاولت إرغامه على الزواج من جارية له ا كان، قد تعلقت به، وحين رفض من كل مناصبه في الدولة، وأ مرت بنفيه. و يسير كل شيء كما خطط له "دون سالوست". فتقع الملكة في حب "روى بلاس" ويرتقي هذا الاخير بسرعة في مناصب الدولة إلى أ ن يصير رئيسا للوزراء، وعندما يعود " دون سالوست" من منفاه، وقد عقد العزم على تنفيذ آخر جزء من مخططه الإنتقامي الموجه ضد الملكة، و هو تخييرها بين الهرب مع عشيقها أو الفضيحة، لكن خادمه "روى بلاس" يثور عليه فيقتله، ثم ينتحر انتقاما من نفسه لأ نه قبل السير مع سيده في لعبة قذرة، كانت الملكة ضحيتها، أصبح عنوان المسرحية في النص المقتبس هو " ملكة غرناطة" وقد رجع رضا حوحو بزمانها خمسة قرون الى الوراء، فجعل أحداثها في "غرناطة" بالاندلس حوالي القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي).

العقدة والاحداث الرئيسة فقد أبقاها على حالها كما جاءت في الأصل، غير انه أدخل تعديلات على الفصول، فأبقى الفصل الاول على حاله، وادمج الفصل الثاني في الثالث، جاعلا منها فصلا واحدا . وكذلك فعل مع الفصل الرابع

والخامس الأصليين حيث جعل منهما فصلا واحدا أيضا، وبذلك أصبحت فصول المسرحية ثلاثة لا خمسة، ولكن ينبغي أ ن نسجل هذا ارتباكا واضحا وقع فيه المقتبس حين ادمج الفصل الثاني الاصلي في الثالث، فهو من الناحية العلمية، ل م يستطع تحقيق ذلك الدمج، وذلك لأن أحداث الفصلين يجريان في مكانين مختلفين، فالفصل الثاني تدور أحداثه بجناح الملكة الخاص والفصل الثالث تجري حو ادثه بقاعة اجتماعات الحكومة، ولأ ن المقتبس لم يدخل أي تعديل على هذا الترتيب، فقد اضطر الى انزال الستار مرتين، مرة لتغيير الديكور من جناح الملكة الى قاعة الاجتماعات، ومرة لإنهاء الفصل ولم نلاحظ مثل هذا الارتب اك في دمجه للفصلين الرابع والخامس، لأن حوادث الفصلين تجري أصلا في مكان واحد هو بيت "روي بلاس" وبناء على هذه الملاحظة فإن المسرحية تتكون في الواقع من أربعة فصول لا من ثلاثة كما وضع رضا حوحو.

ويبدو ان السبب الذي جعله يدمج الفصول ، هو قصرها، بعد حذفه للعديد من المشاهد فيها، وكثرة الاختصار الذي قام به في حوار المشاهد الباقية، فقد حذف من الفصل الثاني المشهد الرابع حوار (روي بلاس) و(دون غيرتان)، والخامس حوار (الملكة ودون غيرتان)، ومن الفصل الثالث .المشهد الرابع (روي بلاس) في حوار داخلي، ومن الفصل الرابع المشهد الأ ول حوار(روي بلاس) وخادمه، والمشهد الخامس المبارزة بين (دون غيرتان ودون سيزار).

الفصل الثاني:النص المسرحي في الجزائر

الفرق بين المسرحية والأجناس الأدبية الأخرى

الفرق بين المسرحية والاجناس الأدبية الأخرى

تعتبر المسرحية من أقدم الأجناس الأدبية التي عرضها الانسان فإن الملحمة بدورها تعتبر الأسبق ، وهذا من خلال أعمال ((هوميروس)) ((الإلياذة والأودبسة)) اللتان كانتا مرجعا ، يعود اليه كتاب المسرح الاغريقي ، فكانت الالياذة مادتهم الاساسية والتي يأخذون منها موضوعاتهم.

كانت كلا من المسرحية والملحمة تكتب شعراً ، ومع اختفاء الملحمة والتي ظهر بدلا لها الرواية ، بقيت المسرحية تكتب بنفس النظم الى غاية القرن التاسع عشر، عندما أصبح كتاب الدراما يعزفون عن كتابتها شعراً ((وقد ارتبط المسرح بالشعر منذ نشأته الاولى عند الإغريق ، وظلت هذه الصلة الوثيقة قائمة بين الفنيين حتى العصورالحديثة، الى أن تغيرت طبيعة المجتمع وطبقته ووضعية الفرد فيه، وجنح الأدب الى الواقعية في تصوير قضايا المجتمع والكشف عن الحياة النفسية للانسان المعاصر وسلوكه ومشكلاته الحضارية وغير ذلك من مقومات الحياة العصرية الجديدة، وأحس كتاب المسرح ان أنسب للتعبير عن تلك الموضوعات وأكثر مرونة وقدرة على الاقتراب من الحياة اليومية ، فأخذت المسرحية النثرية تحل محل المسرحية الشعرية بالتدرج حتى أصبحت أغلب المسرحيات نثراً))[1] وبذلك أصبح نوع من انتصار النثر على ان تكتب المسرحية شعرا، وقد يعود ذلك الى النجاح الكبير الذي لقته الرواية.

لكن هذا لا يعني عدم وجود الشعر، فمنذ القدم والشعر موجود، وينظم وله استقلاليته، وتفرده على الشعر الذي تكتب به المسرحية ، لان لكل فن خصوصياته وتقاليده الخاصة به.

منذ القديم اشتهر (بودلار)، و(روميو)، و(أدجار ألانبو)، والذي ألقى محاضرة عام 1848 عنوانها المبدأ الشعري، يقول فيها ((أن الانسان مقسم الى

---

[1]_عبد القادر القط من فنون الادب المسرحية دار النهضة العربية 1978 ص 49.

ثلاثة، قوى العقل بال، وقوى الضمير، وقوى النفس مسؤولة عن الشعر فهو يصدر منها وغايته كشف الجمال ، وأصبح له بعد جمالي خالص ، اذ يقول نستطيع أن ننقل التجارب الذاتية في صورها الجمالية، والحكم الوحيد فيها الذوق لا الفكر، لأن موضوع الذوق هو الجمال مع هؤولاء الشعراء أصبح للشعر طبعه الخاص. عندما قال فاليري (حان الوقت ان ناخذ ما اسلبته من الموسيقى).

فالشعراء الرومنتكيون كانوا يبحثون عن عالم آخر حتى يتوحدوا معه، إما يعودون الى التاريخ فأبطالهم شخصيات من التاريخ ، أو يرجعون الى الريف، اما الشاعر الرمزي أراد إجراء الفـوضى في مدركات الحواس المختلفة ومحاولة الوصول الى اللامحدودية التي وصلها في الموسيقى ، لأنهم بهروا بما حققه "فاجر" في موسيقاه، فأرادوا نقله الى الشعر وتزعم هذا الاتجاه "ملارميه" وتلامذته الذين جاؤوا من بعده ، الذين حاكوا الاوبرا حيث يقول "فاليري" ((يستطيع الانسان ان يقول دون مبالغة ان الكشوف المهمة ، وكل البدع الفنية في الشعر، وفي النثر، الى حد ما منذ عهد "بودلير" سببها الإتجاه نحو الأعمال الموسيقية العظيمة، وخاصة اعمال "فاجز" وما أحدثه في اذهان الأدباء ، لقد كانت تخيفنا وتقلقنا تلك بين ما في طاقة الاور كسترا ان تقوم به ، وبين فقر المصادر اللغوية، ولم يكن في سبيل الشعراء الا ان يحاكوا بكل جهدهم هذا المنافس الخطر)).

كل هذا يؤكد ان الشعر ذاتي، عمل فردي متخيل ينبع من إحساس الشاعر، حيث نلمس فيه تجربته ، اما المسرحية فهي عمل موضوعي لا تتصل بذات الكاتب. بل بالموضوع الذي تعاجه المسرحية.

لكن ما الفرق بين النثر والشعر؟ فلكل لون ادبي معنى ومبنى ، وطريقته الخاصة في ايصال المعنى للقارئ، او الملتقى، فصاحب هذا اللون او ذاك يعبر بلغة خاصة، وكل تعبير لا بد له من مبنى، فالشعر له ايقاع، وموسيقى، ووزن وقافية، كما يرتب وفق نظام معين ، وتوجد له بحور ، تنظم الأبيات وفقها

والكلمات هي التي هذه الابيات، كما للشعر الحر قواعده الخاصة، واذا ما حاول الكاتب المسرحي ان يكتب مسرحيته شعرا مقتربا من الواقع او يريد مجاراته تعتبر ابياته ضعيفة مما يطلق عليه بالشعر الكيك.

أما النثر فهو غير مرتبط بأي شرط أو قيد ، إلا ما تشترطه صحة اللغة التي تكتب بها النصوص ، اذن النثر حر طليق غير منظم في قوالب ضيقة ونستطيع أن نغير في الألفاظ ، او تحويل الكلمات من مواقعها دون ان يتغير المعنى، فالنثر من صفاته انه اوسع حرية وأرحب مجال للتصرف بالالفاظ والمعاني، فسلاسة الألفاظ واستواء العبارة والمعنى من صفات الشعر ، بالإضافة الى الوزن الذي توزن به الكلمة حتى تاخذ مكانها في البيت الشعري ، فتكون موزونة او وفقا للنظم حتى تعطي في الأخير ما يسمى الجرس او الموسيقى او النغم.د

ففي الشعر نجد العاطفة الجياشة، والإنفعال الشديد، سئل عربي عن الشعر فقال ((شيء يختلج في الصدر ، فينطق به اللسان ، فميزة الشعر عن النثر انه يمتاز بالعاطفة والخيال))، ((فلغة الشعر الحق ، اذن تجسدها الرفاهة والرقة الشديدة والشفافية ، بالاضافة الى ما ينبغي ان يكون في اللغة الشعرية من جدة الابداع، ولذة الابتكار)).[1]

فالشعر يمتاز بالاوزان والقوافي ، صاحبه يسبح في الخيال ، على غير المسرحية التي تمتاز بالحوارات في الحياة ، فكاتبها مشدود الى الحياة والواقع ، ((وكما كانت الكلمات اصواتا ، ودلالة الاصوات موسيقية إيحائية قبل ان تكون تعبيرية وصفية، لما كان ذلك، فان الشاعر الحق هو من يستطيع ان يروي من

---

[1]ـــعبد المالك مرتاض نظرية الرواية ص 12.

نبع هذه الدلالات الموسيقية الاصلية في اللغة)) [1]

يعتمد الشاعر كل الاعتماد على الإيحاء والنغم الذي يعطي للقصيدة موسيقى تمتاز بها، تحرك الاحاسيس وتدغدغ العواطف ، كما يعتمد الشاعر على قوة الكلمة وما تعطيه من أبعاد للمعنى، ودلالاتها.

أما المسرحية فتعتمد على الحدث ، تحاكي أناس في حالة فعل ، لهذا فالقصيدة تجربة فردية يصورها لنا صاحبها في تلك اللحظة ، وكل هذه الاجواء هو الذي خلقها لنفسه ، فالقصيدة ((خلاصة من عناصرالفكر والشعور والوجدان الذاتي المتصلة بنفس الشاعر وذهنيته وحده، بل ان مهمة القصيدة الغنائية هي ان تطلعك على وجدان شاعر معين ، وتصب في نفسك احاسيسه ، عن طريق العلاقات الجديدة التي تتألف منها لغته، والتراكيب المستحدثة التي من تجربته الخاصة)) [2]

فتجربة الكاتب هي التي تتجسد في عملية الخلق الفني مما يبعد الموضوع أو العمل عن الموضوعية والدقة، فهو انتاج لحالة نفسية خاصة ومعينة، ثم مدى اهتمام وانشاد الشاعر للموضوع ، ومدى تعاطفه معه ، فهو قد أعطى قراءة تخالف وجهة الصواب لان ذاتيته هي الغالبة ، كما ان الشعر عمل ذاتي ، فهو مرهون بمزاج الشاعر وحالته النفسية.

ما المسرحية تأخذ عادتها من الحياة ، وتحاكي أفعال أناس في حالة فعل كما هم في الحياة ، والتي تأخذ حواراتها من هذا الواقع ، فهنا كل الأشياء تأتي طبيعية، وكما تعمل وكيف تتصرف ، وهذا حسب المواقف التي تقتضيها الظروف، فالشخصيات تكون في حالة صراع وكل يدافع عن مصالحة الحوارات هي التي تكشف عن كل هذا ، لهذا نحن أمام العديد من الأفراد ، فهي لا تعتبر تجربة واحدة بل العديد من التجارب البشرية ، وكل واحدة كيف تعرض تجربتها

---

[1]– سامي عامر مثير من اسرار الابداع النقدي في الشعر والمسرح ص 21.
[2]–المرجع نفسه ص 22.

((أما المسرحية فهي تصور لك أفراداً لا فردا واحدا وهي تعرض عليك مجموعة بشرية، يحاول كل فرد فيها أن يعرض عليك نفسه ، لا على انه فرد مستقل بوجوده، منقطع الى عالمه الخاص ، سابح في خيالاته، مطلق العنان لوجدانه، ولكن على انه فرد مرتبط في افعاله وسلوكه بجماعة من الناس ، فالافراد في المسرح ليسوا ذاتا متفردة وانما هم ذات متصلة))[1]

ففي المسرحية الشخصيات هي الفاعلة ، فالكاتب يسجل الأحداث التي تجري لهؤولاء الأفراد المتشابكي المصالح والمختلفي التوجهات والرؤى، فلا نسمع صوتا واحدا وانما اصواتا مختلفة ومتباينة ، وتجارب متعددة ومتنوعة ، فهي كل واحد جمعتها المصالحة، ومقتضيات الحياة، وخيارات الكاتب.

إذا كانت المسرحية تختلف اختلافا جوهريا مع القصيدة الشعرية ، فإننا نجد المسرحية تلتقي مع الرواية في العديد من النقاط ، فمثلا يرى الأستاذ "عبد المالك مرتاض" أن الرواية تميل الى المسرحية ، كما انها تشترك معها في الكثير من الخصائص ((أما ميلها للمسرحية ، واشتراكها في خصائص معينة واستلهامها لبعض لوحاتها الخشبية وشخصياتها المهرجة ، فلأن الرواية هي شيء قريب من ذلك لان الرواية في أي طور من أطوارها ، لا تستطيع ان تفلت من أهم ما تتميز به المسرحية ، وهو الشخصية ، والزمان، والخير ، واللغة، والحدث، فلا مسرحية ولا رواية الا بشيء من ذلك)).[2]

كانتا تلتقيان في كثير من النقاط ، فإن أبرز شيء يوضح اختلافهما هو المغزى من كل واحدة ، فالرواية تكتب للقراءة، فهي تعتمد على سرد الأحداث ، على فعل الماضي، أما المسرحية تكتب لتقدم الأحداث ، لهذا صاحبها يركز على الفعل والحدث، بالاضافة الى الإرشادات المسرحية التي نجدها في النص، ورغم ان كلاهما يريدا التركيز على جانب معين من الحياة ، او الواقع اليومي ، فكلا

---

(1) زكي العشماوي دراسات في النقد المسرحي ص : 36.

(2) عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية ص 13.

الكاتبين يريد ان يقبض على الواقع ليأسر الحوادث في تعاقبها ، كما انه تتاح الفرصة لكاتب الرواية ان يستعرض التاريخ، ويعود الى الوراء، في الوقت الذي لا تتاح هذه الامكانية لكاتب المسرحية فتقنية الكتابة تختلف بين الاثنين.

وكلا اللونين الأدبيين يتخذ من الشخصيات الوسيلة الوحيدة للتعبير عن أفكارهما والكشف عن هذه الحوادث ((فكأن الشخصية في الرواية التقليدية كانت هي كل شيء فيها، بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها ، اذ لا يضطرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية ، وشخصيات تتصارع فيما بينها داخل العمل السردي)).[1]

وكانت هذه الشخصية الروائية توصف ملامحها بدقة ((توصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها، وسحنتها، وسنها، وأهوائها وهواجسها، وأمالها، وسعادتها، وشقاوتها))[2]. فالروائي يعرف سلفا مجرى الأحداث لذلك يسوق شخصياته سوقا لا يتركها تفعل ما تسمح به الظروف، فهو ينقص من قيمة شخصياته لانه قد رسم ملامحها ، فهي دائما تحت رقابته الصارمة ، ورهن إشارته. لكن مع مرور الوقت أصبح الروائيون يقللون من أهمية شخصياتهم منقصين من قيمتها لأنها في الأول ، وكأنها الرواية، ثم أصبح ينظر لها كأنها جزء فقط من الرواية يمكن دراستها أو تحليلها في إيطار دلالي ((حيث تغدو الشخصية مجرد عنصر شكلي وتقني للغة الرواية ، مثلها في ذلك مثل الوصف، والسرد، والحوار، النعل بالنعل))

ومع مرور الوقت ازدادت قسوة الكتاب على شخصياتهم وجردوها من كل شيء حتى أصبحت مجرد حرف او عدد فقط ، وهذا اقلالا من أهميتها وعدم الإهتمام والإحتفاء بها كما كان في الماضي ، "فكفكا" الذي هو من تيار الوعي ،

---

[1]ـ المرجع نفسه ص86.
[2]ـ المرجع نفسه ص86.

والذي له اتجاه روائي خاص به ، أعطى لشخصياته أرقام وحروف ((وذلك كما يحرمها من العاطفة والتفكير والحق في الحياة)) [1]

فالكاتب الروائي يبدأ من أية نقطة ويسرد لنا العديد من الأحداث ، أما الكاتب المسرحي فهو من قمة الأزمة ويختار حدثا مثلما فعل الإغريق ويصور هذه الأحداث في دورة شمسية واحدة كما قال أرسطو ، فالمسرحية الإغريقية مسيطر عليها عنصر القضاء والقدر ، وهو الذي يتحكم في مصير البطل محدد سلفا حيث ينتهي بالفاجعة، ولعلها تلتقي الروائية في الرواية التقليدية لما كان كل شيء مدبر من قبل الكاتب ، فهو بمثابة القضاء والقدر في المسرحية الاغريقية ، فالشخصية تتخذ كوسيلة للكشف عن الحدث فوجودها في المسرحية من اجل الفعل، لا من أجلها هي بعينها، وهذا ما يركز عليه ارسطو في كتابته فن الشعر ((التراجيديا بالضرورة لا تحاكي أشخاص ، ولكنها تحاكي أفعال، والحياة بما فيها من سعادة وشقاء، وسعادة الإنسان وشقاؤه، يتخذان صورة الفعل، وغاية ما نسعى إليه في الحياة هو ضرب معين من الفعل ، لا خاصية من الخصائص ، فالشخصية تكسبها خصائص، ولكننا نكون سعداء أو أشقياء بأفعالنا ، وعلى هذا. فالحدث الدرامي يستخدم فعلا كي يصور به شخصيته)). [2]

فالشخصية والحدث كما يقال عملة واحدة ذات وجهين، فبدون شخصيات لا نستطيع التعرف على الأحداث ، لأن الحدث يظهر في شكل مغامرة جماعية ، والتي تقوم بها الشخصيات داخل عالمها الصغير ، فالشخصية اذا ما حدث لها شيء ما فهي معزولة في عالم خاص وإنما تمارس تأثيرها على بقي ة الشخصيات المشكلة لهذا العالم الصغير كما لا ينبغي أن تنقطع الشخصية عن العالم الحقيقي ، لما لهذه الشخصية من صلات مع الحقائق الإنسانية ، التي تصبح فيما بعد نماذج بشرية مثل هملت لأنها دائما مربوطة بعالم الحقيقة ، رغم أن في بعض المرات

[1]_ عبد المالك مرتاض نظرية الرواية .*** ص 87 الكويت 1998.
[2]_أرسطو، فن الشعر ترجمة ابراهيم حمادة ص 13 ط1 1999.

هذه الشخصيات تردد فكر المؤلف، لكنها ليست له، كما ان على الشخصية ان تبرر وجودها، وهذا الوجود لا يحقق بمعزل عن الشخصية.

المجال أوسع لكاتب ان يتنقل بشخصيته من مكان الى آخر ، ويقفز بها من زمان لزمان آخر ، فالمجال أرحب ان ينتقل ، ويسهب في شرح سبب الحدث ، اما في المسرحية هذه الامكان ية غير متاحة ، ومن غير الممكن ان يحدث للشخصية الواحدة واقعة ما في مكانين مختلفين وفي زمن واحد ، رغم أن الحدث يغيب في المسرح الحديث ولا يكاد يظهر مثل مسرحية في انتظار قودو.

كما يتطرق الكاتب المسرحي الى الحدث المهم الذي يلخص مجموعة الحوادث على غير الرواية التي يذكر صاحبها الجزئيات، ويصعب في شرحها، وتفصيلها، ويذكر الأسباب والمسببات فهو غير مقيد بالتسلسل الزمني، ثم ترسم الشخصية، وتذكر على تفاصيلها من قوة وضعف ، وقصر وطول... أما في المسرحية لا نعرف هذا الا من خلال تتبعنا لسير مجريات الاحداث ، والحوارات التي تجري بين الشخصيات ولا يعطى كل هذا دفعة واحدة انما كل مرة تفصح الشخصية عن شيء من مكوناتها فلما تقول كل شيء نستطيع القول ان المسرحية انتهت، اذن مدة المسرحية مرهونة ببوح الشخصيات ، ويكون هذا لما تحتك الشخصيات فيما بينها.

فالشخصيات تمتاز بعدم التكافأ، والتركيز على المفارقة التي تتغذى عليها المسرحية والتي تدخل الشخصيات في حالة فعل وهذا من خلال وضع العقبات والتعقيدات في طريق الشخصية، ومحاولة تجنبها. وهذا كلما تخلصت الشخصية من غقبة، أو تعقيد، إلا ووجدت نفسها في نفس الوضعية ، وتستمر الأحداث على نفس المنوال ، الى النهاية المرسومة لها ، رغم ان كل من المسرحية والرواية ((تتخذ من الاشخاص وسيلة للتعبير عن الحدث، وتحدد لك الاشخاص وترسم ملامحها في ذهنك عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معان ومشاعر

وافكار))[1]. وهناك من النقاد المعاصرون لا يجدون فرق بين الشخصيات سوا ء في الرواية او المسرحية حيث يقول "د.مرتاض" ((أي كان شأنهاـــ فإن المسرحية الروائية لدى بعض النقاد الفرنسيين المعاصرين مثلها مثل الشخصية السنمائية او المسرحية، لا تنفصل عن العالم الخيالي الذي تعتز إليه ، بما فيه من أحياء وأشياء، انه لا يمكن للشخصية ان توجد في ذهننا على انها كوكب منعزل ، بل انها مرتبطة بمنظومة، وبواسطتها هي وحدها تعيش فينا بكل أبعادها)).[2]

رغم النقاط الكثيرة التي تلتقي فيها الرواية مع المسرحية الا ان الفرق بينهما واضح فكل مسرحية لها طريقتها في تناول الأحداث ، والرواية لها طريقتها الخاصة هي كذلك ونجد الاختلاف كذلك في طريقة رسم الشخصيات فالاختلاف يكون (لا من حيث الشكل او الاطار الخارجي وحده ، بل ومن حيث مضمون كل فن وطبيعته)، كما يواصل الدكتور العشماوي مضيفا ((ضرب من الخيال النثري له مهمة خاصة به، وهي ان نقص اعمال الرجل العادي في حياته العادية بعد ان نضعها في شبكة من الحوادث كاملة الخيوط متتبعة كل فعل الى أدق أجزائه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه، هوفي دخيلة النفس حينا لتبسط مكونها أثناء وقوع الفعل ، مستعرضة الآثار الخارجية للعقل حينا آخر لا تترك من جوانبه وملحقاته، ونتائجه شاردة ولا واردة الا سجلتها في أمانة وصدق كما يحدث في الحياة الواقعية التي يخوضها الناس ويمارسونها)).[3]

أما المسرحية غير ذلك تماما لا تصور الناس كما هم إنما تصورهم في حالة فعل في حالة تلبس ((ولكي تتحمل الشخصية المسرحية ما يريد لها المؤلف ان تحمل من الدلالات لابـد ان يقوم بينها وبين بعض الشخصيات صراع ما ، قد يكون مبدأ خلقي أو قضية اجتماعية ، أو طموحا شخصيا أو غير ذلك من وجود

---

[1]ــزكي العشماوي دراسات في النقد المسرحي ص 37.
[2] المرجع نفسه ص 37.
[3]ــ المرجع نفسه، ص 38.

النشاط الانساني، وقد يكون الصراع صراعا داخليا في نفس الشخصية ذاتها بين توازع نفسية مختلفة))[1]

كما يستطيع كاتب الرواية ان يذكر الكثير من ا لأحداث ويعود الى خلفية الاحداث ليذكرنا بها، لكن في المسرحية ((لا يختار من الفعل الا جانبه المثير ، والذي هو أكثر ما يكون قدرة على الايحاء وأوثق ما يكون صلة بالحدث الرئيسي او ما يسميه ستانسلافلسكي بخط الفعل المتصل)).[2] فخط الفعل المتصل هو الذي نسميه الحبكة، وهي التي تضمن أن تكون الأحداث متصلة ببعضها ومبررة الأحداث، فإذا أردنا جزء فإن بناء المسرحية يختل ، ومعناها يتغير، والأمور تأتي مبهمة لأنها تفقد صفة الإرتباط والتواصل ، اما في الرواية قد نعمل على حذف جزء من الرواية فلا يختل بنائها ولا يتغير معناها، وهنا يكمن الفرق كذلك.

---

(1) عبد القادر القط من فنون الادب والمسرحية دار النهضة العربية 1978 ص 24.

(2) المرجع نفسه، ص 25.

أ–التجديد في النص المسرحي(الشكل والمضمون) :

ارتبطت التراجيديا اليونانية بالقوى الغيبية التي كانت تتحكم في مصير البطل،وتسييره،و البطل إما من الآلهة ،أو من إنصاف الآلهة ،أو من الملوك أو من أقربائهم وبذلك تكون الشخصية غير عاد ية، وما يقع لها غير عادي كذلك ، والشخصيۃ ما يقع لها من أحداث، وما يواجهها من عقبات ، ومكائد ذات مستوى خاص ، لهذا تحتاج إلى شخصية كفأت من طراز أو من طينة أخرى رفيعة،مستوى البشر .حتى يستطيع تحمل الأعباء، والمكائد،و الأحداث التي تقع لها، كل هذا يعتبر بعيدا كل ا لبعد على المستوى الواقعي ، واليومي الذي يحدث للبشر.

رغم ذلك ومحاولة ظهور الدراما سعى كتاب الدراما إلى الإقلال من الفخامة، والعناية التي يحاط بها البطل ، وتصويره تصويرا خاصا خارجا عن المألوف، الذي كان يعتبر بالمفهوم الأسطوري ، والنزول به من هذا المستوى إلى مستوى الناس العاديين .((حلت الدراما محل التراجيديا التي ماتت بموت الارستقراطية القديمة في المسرح الغربي منذ القرن الثامن عشر التي ظهرت في الطبقة البرجوازية، ابتكرت لنفسها فنا مسرحيا سمته الدراما البرجوازية ،هذا الفن الذي تطور حتى وصل في نهاية القرن التاسع عشر مع تطور الطبقة العاملة ، وتبلور مصالحه إلى الدرامة الحديثة))[1]

مع ظهور البرجوازية بدأت ملامح مسرح جديد تتراءى في الأفق من حيث مستوى المواضيع المتناولة ، أو من حيث تطور الصراع ، لان المجتمعات البشرية مع مرور الوقت كثرت حاجياتها ، وازدادت علاقات الناس ارتباط ا ببعضها البعض أكثر،و تشابكت مصالحهم ،مما جعل التنافس والصراع على أشده،في خضم هذه الأحداث ،تولد النصوص المسرحية مسجلة لما يقع،متكلمة عن اهتمامات الناس ،ناقلة لمشكلاتهم ،رغم كل هذا فالنصوص المسرحية حافظة على

(1) سعسد الورقي .تطور البناء الفني في ادب المسرح العربي المعاصر دار المعرفة عام1990 ص 81.

شكلها،رغم تنوع مواضيعها،ويعتبر هذا التنوع الحاصل في المواضيع، تجديد مس الدرامة وتسجيل لنوع الصراع الحاصل في المجتمع ، وكيف أصبح الكتاب يصورون أبطالهم ((في المسرح الإغريقي كان البطل اله أو نصف اله. أو ملك حتى تكون الشخصية عظيمة معروفة ولها شهرة. في عصر الكلاسيكية الحديثة استمر نفس المفهوم ،عند راسين وكورناي ،أو شكسبير استمر مفهوم الملك انه الشخصية التراجيدي ،أما في المسرح الحديث ، فالمتغيرات الكثيرة التي أحدثتها الاكتشافات العلمية أدت إلى سقوط التفكير الخرافي أو الغيبي، أو أصبح الإنسان العادي يتقدم حتى يصبح في مقدمة الحيات وليس في خلفيتها ، ومن ثمة أصبح البطل المأساوي إنسانا عاديا ، فها هي نورا في بيت الدمية ، وهيدا في هيداجبلر،عند هنرك ابسن ... وبالنش دي بو ،لي تنسي وليام ، وجونو في جونو والطاووس لشون أوكاسي ،و ياك قرد كثيف الشعر ليوجين أونيل،ويلي لومانفي وفاة بائع متجول لآرثر ملر،و غير ذلك من الأبطال، سواء كانوا رجالا أو نساء يعتبرون من الأفراد العاديين،لكنهم جميعا تتوفر فيهم الصفات الإنسانية عميقة المغزى والدلالة، لذلك فهم يعتبرون خير امتداد للأبطال العمالقة في التراجيدية الإغريقية والشكسبيرية))[1] .

فما شهدته المجتمعات من تطور املى على الكتاب مواكبة ذلك لان لكل زمن خصوصياته وتقاليده، وكذلك اهتمامات اناسه،ففكرة الالهة لم تعد تجدي ، واصبح ينظر اليها على انها فكرة بالية عفى عنها الزمن ،لان في ثقافة القرون الوسطى كان يفترض ان تكون المخلوقات بيد الرب،وفقا لهذا فسر الواقع الملموس طبقا للواقع المقدس، اما في هذا العصر حل مكان ذ لك النموذج المعرفي العقل ، والمنطق حيث يقدر يقدر العقل على التفكير المنطقي الموضوعي على ادراك الحقيقة،و تميزها من خلال روح الاستفسار ، والبحث والتربية،لذلك ((حرصت كلاسيكية القرن التاسع عشر في اروبا على الالتزام بهذه التقاليد الفنية فاستعانت

[1]عادل النادي مدخل الى فن كتابة الدراما ط1 .1987.ص85.

بالأساطير اليونانيِ القديمة ، رغم فراغ محتواها الدلالي نحافظة الى حد ما على الشكل، وان لم يمنع هذا بطبيعة الحال من ظهور بعض التغيراتالتي جاءت مصاحبة لتغيرات العصر وقيمه، فتحول الصراع الخارجي بين الانسان والقوى الخارجية، الى صراع اخر داخلي هو الصراع بين العقل والعطفة او بين عاطفتين انسانيتين،و الانتصار فيه الافضل)) [1]

فالفن دائما مصاحب للتحولات الاجتماعية فهو غير جامد ولا معزل عن ما يحدث داخل المجتمع،و ما دام الفرد له وضعيته الخاصة فهو لا يستطيع الخروج عن قوانين مجتمعه،رغم انه يمتلك ارادته وهي حرة لكنها ليست مطلقة فهي تتحرك داخل ارادة عامة وشاملة،هي المجتمع ((الفن في عالم متغير تتحرك وفق تيارات العصر ورياح فكره فيقتحم عالمه الخاص ،دون اخلال بالمقدمات الاساسية والاصول الدرامية انه التيار الذي يرتكز على الاصول العامة ويحافظ عليها،و في ذات الوقت يسمح لنفسه ان يفتح النواف، ويغيرالهواء،و يجدد الاثاث))[2].

لما مست رياح التجديد المسرح حافظ على الشكل والبناء،لكن على مستوى المواضيع طرأ تغيير كبير خاصة على مفهوم البطل،فلم تعد القوى الخارجية تسيطر على الشخصية،و توجه مصيرها ،ونزع عن التقديس ،العناية الكبيرة جدا ،و اصبح من عامة الناس يحي ويموت ويتالم ويفرح وهكذا.للبطل وضعه الاجتماعي وفلكه الذي يدور فيه ((للقدنجح شكسبير في مسرحيات هاملت وماكبث وعطيل والملكلير في اثارة الشفقة والخوف بشكل فاخر، ووضع الانسانبكل ما يمثل من نبل وعظمة امام خلفية عالمية... ونجح في ربط الشخصية التراجيدية بالظروف المحيطة بها بمهارة... وضمن التراجيديا عناصر التفوق والتنامي ... فالبطل يموت...شخصيات شكسبير ليست انعزالية بل هي تلعب تراجيدياتها امام خلفيات سخية من العلاقات الانسانية)).[3]

---

(1)سعيد الورقي :تطور البناء الفني في ادب المسرح العربي المعاصر دار المعرفة عام 1990 ص 83.
(2) زكي العشماوي المسرح اصوله واتجاهاتهالمعاصرة ص 111
(3) حسين لرامزمحمد رضا الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للنشر.ط1 1972 ص 42.

فالبطل في التراجيدية اليونانية مساق الى قدره،و ما يفعله يكون عن جهل لانه موجه من قبل قوى خارجية،المسيطرة على مصيره. اما في الدلراما فالبطل يتصرف وفق ارادته لذلك تتحدد مسؤولياته. بما ياتيه من فعل.و هذا ما جعل ما جعل المواضيع المسرحية تركز على الواقع ، والفرد، وما يحدث في المجمعات ((واول ما اصاب الماسات من تغير عميق لمفهومها في دعوة ديرو إلى الملهات الجادة او الدرامة البرجوازية التي تأخذ موضوعها من الواقع لا من التاريخ وتصور الموقف، والملابسات من خلال شخصيات عادية من الطبقة الوسطى ، وتختلط فيها عناصر المأساة)).[1] .

لم يبق ذلك البطل الاسطوري الملهم الذي تصيبه في اخر المسرحية الفاجعة وتلحق به اللعنة ويدفع ثمن اخطاء الاخرين بل اصبح البطل له خلفية اجتماعية ووضع اجتماعي يجعله يعيش صراع داخلي يكون بين العقل والعاطفة، او بين عاطفتين إنسانيتين فيستجيب لنداء العقل ، وينتصر على عاطفته وهذا ما نجده حاصلا في مسرحية فيدر لراسين حيث استجابت فيدر لنداء العقل وبذلك انتصرت على عاطفتها فهي استجابت لنداء العقل وحكمته،و تغلبت على عاطفتها ((اما في فرنسا فقد ظلت الكلاسيكية سائدة ... وظلت وحدة الزمان والمكان والفعل قائمة... وكان مقياس النوع هو الالتزام بحرفية القوانين الارسطية ... فقد اكتشف كورنيل سلوك الارواح البطلة حيال اختبارات الكمال في الصراع بين الحب والشرف كما قام راسين بتعديل النماذج اليونانية كي تتماشى مع الاذواق والافكار المعاصرة،فجعل البطل عنصرا تراجيديا في صراع وحاول استكشاف حذف العواطف ذات العمق السيكولوجي حيال الجمال والكمال)) [2]

لعل المسرحية البرجوازية استمدت مفاهيمها من نظرية الحق الالهي التي يروج لها في ذلك العصر حيث اعتمد الملوك والسلاطين،كما توارث هذه النظرية

---

[1] المرجع السابق ص 583.
[2] غنيمي هلال النقد الادبي الحديث ص 582.

النبلاء ،لانهم يرون ان العناية الالهية شملتهم،فهم امتداد الى تلك الالهة وخلقوا ليحكموا ويكونوا اسيادا، لذلك يعتقدون انهم اكثر ذكاءا من غيرهم كما انهم يملكون سلاح الحكمة،الخبرة والمعرفة دون غيرهم لهذا يرون انفسهم رمز السلطة وامتدادا لها والمس بهم يعني المس بالسلطة، وبقائهم يعني بقاءها،فمصلحة السلطة اصبحت من مصلحة الفرد بل الفرد يستمد كيانه من السلطة وكل القى مسخرة لها، وبذلك يضحي بمصلحة الفرد من اجل مصلحة الدولة.

فالتغيير اصبح واضحا وجلي بالنسبة لما يلحق بالباطل حتى يخلق نوع من التعاطف جراء التحول الذي يحصل له،من الوضعية التي يكون يعيش فيها السعادة لما يصيبه من الكارثة ،و ما يلحق به من لعنة هذا هو المفهوم اليوناني للبطل ،و على قدر كبير من هذا المفهوم استمدت نظرية الحق الالهي مع تغيير بسيط جدا.ان رسالة البطل اصبحت اخلاقية وتربوية ((الموضوعات التراجيدية والتقليدية بما فيها تحملات ضد القوانين الاخلاقية ومن صراعات بيين الواجب ، والرغبة والشرف والاخلاق والقانون... صراع الانسان ضد

قوانين الطب والتاريخ والاقتصاد والوراثة.... صراع لا يجوز فيه البطل الدرامي على الاعجاب بسبب قوته ونباه بل عظمته في الهزيمة التي تثير شققة هؤلاء الذين تتمثل فيهم ورطة الدرامية ،و لقد تنكرت التراجيدية الحديثة الاصرار على ان الانسان ضحية قوة مجهولة وان الشفقة والخوف تثار اساسا عن طريق اظهار ان الابطال غير مسؤولين عن قدرتهم انما يقاسمونه))[1] .

فالدراما الحديثة عملت على القضاء على البطل الاسطوري الغير عادي والملهم ليحل محلهاالانسان العادي الذي هو من اوسط الناس ، له وضعه الاجتماعي ومشكلته اليومية ، ويقيم شبكة من العلاقات مع مجتمعه ، وبذلك اصبحت المسرحية تركز على ما يقع في المجتمع ، وتعبر عن هموم الافراد،فزولا حاول ((تقليد الحياة عن طريق تجميع الحقائق والتفاصيل عن

[1]حسين رامز محمد رضا الدراما بين النظرية والتطبيق ص 45.

الانسان وكشف ميكانيكية الجسم وخبايا العقل البشري، عند اجتيازها لاختبارات كاملة بالعواطف والمشاعر))[1].

كل هذا التنوع جعل الصراع يعرف مستويات متعدده ، وفق كل حقبة زمنية،لان لكل عصر خصوصياته التي يمتاز بها فاذا نضرنا الى المسرحية اليونانيةفان البطل يصارع قوى غيبية المتمثلة في الالهة ومصير البطل معروف سلفا حيث ينتهي بالفاجعة التي تثير الشفقة والخوف،و الالهة هي التي تتحكم مصير البطل وتسييرها،ثم تحول الصراع في المسرحية الكلاسيكية الى درجة اقل من الاولى حيث اصبح البطل اما في صراع مع عواطفه او بين عاطفتين انسانيتين، ولما اصبح كتاب الدراما ياخذون موضوعاتهم من الواقع او محاولة تصويره،هذا التخول جعل الصراع ياخذ شكلا اخر ومسارا مغايرا غير الذي اشرنا اليه سابقا،و هو ان البطل يقف في وجه المجتمع وكذلك القوانين التي تحكمه، واذا ما فشل يحمل تبعات فشله له ((لم يعد العصر صالحا للتراجيديا، فقد اختلفت الروح العامة التي سادت المجتمع الحديث على الروح التي كانت سائدة في المجتمع اليوناني وفي اوروبا في القرن السابع عشر ،فالفرد في الحضارتينكان يقيم تبعا لوضعه الاجتماعي وحسب طبقته حيث كانت الارسطقراطية هي صاحبة السلطة،و بيدها

مصير البلدة، و الاقتصاد ولذا فقد كان المشاهد ينظر الى الشخصية النبيلة العظيمة على انها رمز للامة باسرها وان وراءها مغزى برفعتها،اما منذ القرن الثامن عشر حدثت تغيرات في الهيكل الاجتماعي ،فلم يعد الملوك هم اصحاب الحول والطول في بلادهم، وتلاشت بالظرورة تلك الفكرة التي كانت تذهب الى ان مصائر الرعية مرتبطة بمصير ملكها.))[2] .

---

[1] سعيد الورقي تطور البناء الفني في الادب المسرحي العربي المعاصر.ص 84.
[2] المرجع نفسه ص 44.

نظرة الناس الى الحاكم والتحولات التي شهدتها المجتمعات وخاصة الغربية لأنها بدأت تتخلص من الجهل والتخلف ، وأصبحت متجهة الى التقدم والعصرنة بشكل لافت للانتباه، لأنها اصبحت تشهد درجة متقدمة جدا من التطور في شتى العلوم والفنون، وأصبح تركيز العلوم لخدمة الانسان ، وتكاثفت الجهود من أجل قهر قوى الطبيعة والسيطرة ع ليها لكي تكون هي الاخرى في خدمة الانسان ، وملبية لحاجياته، ولضروراته الحياتية.

كان في الاول ينظر للملوك أنهم رمز اللامة ، ومصائر الرعية مرتبطة بمصيلر ملكها، كما ان مصلحة الصلطة متقدمة على مصلحة الافرد ، بل الافراد انفسهم في خدمة السلطة، لكن مع التطور الحاصل تبدلت النضرة وأصبح الافراد يطالبون بان تكون السلطة في خدمة الافراد ، وجهاز يلبي حاجياتهم ومطالبهم ، واصبح هؤلاء الافراد يغلبون العقل في كل شؤونهم ، واصبح الفلاسفة ينضرون الى العالم كأنه ذات حركة مستمرة ، وهي تسير وفق قوانين الطبيعة إلى الابد ، فالإنسان يسيره العقل لا المصلحة الضيقة ، وباستخدام الانسان لعقله يستطيع ان يكشف القوانين التي تحكم الكون ، وبذلك يخضع مؤسساته وفق هذه القوانين وبذلك يبني مجتمع عادي، هذه النظرة عكس الاولى التي تقول ان الانسان يستمد الحقيقة من السلطة، لكن التحول هو ان الفرد يستمد الحقيقة من العقل، فالنظرة الاولى تصور الانسان على انه شخصية غير مستقلة وغير قادرة على بلوغ ارقى المستويات الرفيعة الا تحت رعاية السلطة ، اما الثانية عاقل ومستقل، ويستطيع الوصول الى المستويات الرفيعة اذا ما اتيحت له الفرصة ((وتدخل الدراما الحديثة مرحلة جديدة في القرن التاسع عشر ، وقد تحرر الانسان من الكثير من القيود الاقتصادية والسياسية في ظل استقرار مبادئ المساوات والحرية ، وظهور فكرة التعبير عن الحقائق الكبرى التي يمكن ادراكها بادراك الكون في صوره المختلفة

التي خلقها الله من خلال العبقري الذي يستطيع ان يدرك القواعد الاساسية للخلق الفني))[1]

التحولات الطارئة عللى الصراع ومميزات كل عصر ادت بالكتاب الدراميين انهم يصبحوا أكثر فهما لمتطلبات الحيات ، ووعيا بمشكلاتها وبفهمها لصيرورة الاحداث التي تجري داخل المجتمع ((وكانت تنتهي غالبا بانتصار بعد عناء قاس يتعرض له من الطبقات والشخصيات >فيها سطحية التصوير ،مقسمة بين خيرة وشريرة دون تنويع، وتدور انماطها حول اربع شخصيات رئيسية عدا الشخصيات الثانوية الكثيرة :الشاب السوداوي المزاج المحب الشجاع ، والفتاة الطاهرة المظلومة، والخائن الذي يجهل المشاعر الانسانية جميعا ، ثم شخصية غليظة الطبع قاسية وصولية غامضة))[2] فاصبح الكاتب يركز على العديد من الشخصيات الموجودة في المجتمع ويحاول تصوير الشخصيات كما هي في الواقع ومع الاعتناء بالشخصيات اصبحت واعية لما تفعل ولما يحدث حولها، واصبحت اكثر عمقا ومعرفة بالعالم، وبما يحيط بها وبنفسها كذلك، وخاصة بعد ظهور الكثير من العلوم المجاورة، مثل علم النفس، الاجتماع والاثنولوجيا ... الخ.((وقد مكنت هذه الواقعية المسرحية الدرامية من ان تكون اقرب في لغتها الى اللغة العادية،و التي اعتبرت اولى ملامح المسرح الحديث الذي تاثر بالثقافة الجديدة والمشكلات المستحدثة للرجل العادي، فاصبح بالتالي بحاجة الى ان يقترب من لغة الحياة اليومية))[3]. اللغة وهذا التنوع في تصوير الابطال وصراع الدراما الحديثة قضت على الابطال العظام، وكذلك لغتهم الفخمة الشاعرية. واصبح يصور الحدث كما هو في الواقع بلغة بسيطة بعيدة عن الكلمات المنمقة، وبذلك احتفت الدراما بالانسان عندما صور دقائق حياته وتفاصيل كل ما يحيط به من جو اجتماعي، في صورة كاملة وواضحة، وبذلك اصبحت الدراما مخافة للتراجيدية اليونانية عندما

---

[1] سعيد الورقي تطور البناء الفني في الادب المسرحي العربي المعاصر.ص 86.
[2] غنيمي هلال النقد الادبي الحديث ص 584
[3] سعيد الورقي تطور البناء الفني في الادب المسرحي العربي المعاصر.ص 87.

كانت تحاول اثارة الشفقة والخوف، عن طريق ما يصيب البطل ، انما اصبحت تعمق الفهم الاجتماعي والفرد للاشياء واصبح لديها بعد تربوي واخلاقي لانها لما تتطرق الى المشكلات اليومية تثير المتفرج من اجل البحث عن الحلول ، وبذلك يزداد ادراكه لما يقع في المجتمع ، وبذلك يزداد وعيا وفهما، ((اصبح الاحساس التراجيدي في الدراما الحديثة هو الاحساس بالمعانات والمقاسات ضد قوى غو تقاليد اجتماعية، او ضد قوى الطبيعة)) [1]

لكن كل هذا التحول حدث على مستوى الصراع، وتناول الشخصيات،و مع ذلك المسرحية بقيت محافظة على شكلها وبنائها الى ان جاءت الدرتما الحديثة ،و احدثت هزات عنيفة في المسرحية التقليدية، حيث قوضتها من الداخل واحدثت فيها تحولات كبيرة.فهذا التيار ((هو الذي يغير في الاصول الدرامية ويحولها،و الذي يعتبر تحولا حقيقيا عن المسار المعروف والمتداول والمنحدر الينا من التاريخ ومن عصور سابقة ونعني به مجموعة من تقاليد المسرح المرتبطة ببنائه الفني وطرائق تعبيره وادوات ه ذا التعبير سواء اكانت هذه الادوات في لغة او في اساليب التعبير المختلف ، ام في هيكله البنائي ،ام في مضمونه الفكري او الفلسفي،ومن امثال هذا التيار ما رايناه في مسرح العبث واللامعقول،او مسرح براشت،والاتشوك وهي لفظة روسية تقابل لفظة روبورتاج في اللغة الاوروبية))[2]وهناك من يسميها بالاستطلاع الدرامي.

تعتبرهذه النماذج (العبث، ومسوح براشت) استطاعت ان تقترب من الاصول التي جاء بها ارسطو ،و احترمت على طول فترات طويلة جدا ،بهذه الاصول استطاع اصحاب المسرح الجديد ان لا يلتزموا بها،و في نفس الوقت يقدم لنا دراما مقبولة مضمونا وشكلا،فهم استطاعوا ان يتخلصوا من قبضة الزمان

---

[1] زكي العشماوي المسرح، اصوله واتجاهاته المعاصرة ص 112.
[2] سعيد الورقي تطور البناء الفني في الادب المسرحي العربي المعاصر.ص 88.

والمكان ((وبذلك قدموا شيئا يختلف عن المالوف في شكله او في مضمونه او هيكل بنائه او لغته وادواته التعبيرية))[1]

هذا التوجه جعل الدراما الحديثة تهتم بالمشاكل دون ان تقدم حلولا، وتترك المشاهد امام العديد من الاسئلة المحيرة وهذا ما جعل بناء المسرحية يهتز وخاصة بما يعرف باصحاب الصنعة الفنية ، لا وحدة المكان والزمان والفعل. كما غابت البداية والوسط والنهاية.او ما يسمى بالعرض والتعقيد والحل، انما عرض وعقدة ومناقشة دون حل ((في المسرح فضل براشت ان لا يخضع للاصول العامة للفن المسرحي لانه يؤمن بان لديه وسائل اخرى قد لا تخضع الوسائل المسرحية التقليدية لكنه يراها تتلاءم معه اكثر في الوصول الى اهدافه ، فاختراع مسرحه الجديد الذي

يستخدم شكلا مسرحيا جديدا له وسائله الخاصة وادواته التي تمكنه من تحقيق هدفه))[2].

جاءت نظرية براشت المسرحية مخالفة تماما للمسرحية التقليدية ، وما كانت تهدف اليه نظرية اريسطو في نتظيم الدراما ، فالقواعد التي جاء بها تعتبر ثورة على المسرح الارسطي ، سوى مستوى كتابة النص الدرامي ، او على العرض المسرحي فكان يركز كثيرا على الجمهور ويحاول دائما ان يتركه يقض يتتبع ما يحدثمباعدا بين الشخصية والدور الذي تلعبه حتى لا يقع الابهام بالواقع . ولا تتعاطف الجماهير مع الممثلانه سلفا يشاهدون عملا مسرحيا لا غير ، لهذا كان يحاول التركيز على التغريب حتى لا يدخل الممثل تحت جلد الشخصية التي يؤديها.

اما على مستوى ارتباط الاحداث وتبريرها ببعض فحطم هذا بل جعل اعماله على شكل وحدات كل وحدة مستقلة بذاتها لكن هذه الوحدات تعتبر لوحات

[1] المرجع نفسه ص 120.
[2] المرجع نفسه ص 112.

كلها مجتمعة تخدم الاطار العام للمسرحية فاحداث مسرحيته بعيدة على ما يعرف ((خط الفعل المتصل وتطور الحدث ووحدة الموضوع والاعتماد على الصراع المركز النامي، والتزام البناء الهرمي للعمل الدرامي ، وعرض الشخوص المحددة الافعال التي تنموا بنمو المسرحية ، كل هذه العناصر الاساسية والتي ينهض عليها المسرح التقليدي، والتي تعتبر اصولا يرعاها كاتب المسرحية ويلتزمها لم يعد لعا داع، ومن تم لم يعد لها وجود في مسرح براشت))[1]

كان ينظر براشت للمسرح بان له دور في توعية الجماهير وحثهم على الاصلاح والمشاركة في ايجاد الحلول للمشكلات المستعصية ((فقد كان يرى ان المسرح الدرامي قد استنفد اغراضه اذ ان المتفرج فيه لا ياخذ دورا ايجابيا ... كما ان الحداث في هذا المسرح، في راي براشت تصور وهي في حالة ثبوت وعدم تغير مما يشجع المتفرج على الاعتماد ان كل شيء كان دائما كما هو وبناءا على ذلك فالمتفرج يشاهد ما يحدث امامه دون نقد له وكان حواسه قد خذرت لا يستطيع ان يشارك مشاركة فعالة في الحدث المسرحي))[2] .

يرى براشت ان لابد من مشاركة الجمهور في العملية المسرحية ولابد ان تكون مشاركته فعالة وايجابية وليتحقق هذا العمل على صياغة شروط وقواعد تحمل على اتاحت الفرصة للجمهور كي يساهم مساهمة فعالة ، ولا يكون له دور سلبي او دور متفرج وفقط التي كان يوفرها المسرح التقليدي من هذا المنطلق عمل براشت على التركيز على اسلوب خاص ، حتى يجعل المتفرج يشارك مشاركة فعالة او يثيره من اجل ان يوقض فيه الحس النقدي ، ويعد احكاما ويبدي بارائه لما يحدث او ما يشاهده و((يرى ان المسرح يجب ان لا يعالج الموضوعات المعاصرة بطريقة يحاكي فيها الحياة ... بل على العكس يجب ان يجعل الاحداث التي يصورها تبدو غريبة . واحدى الطرق المؤدية الى هذا التارخ –لا بمعنى ان يستمد الكاتب مادة من التاريخ فحسب – بل بمعنى ان يؤدي الكاتب

---

[1] المرجع نفسه ص 121.

[2] رشاد رشدي نظرية الدراما من ارسطو الى الان ص 153.

انفصام الماضي عن الحاضر فلا يعالج موضوعات تاريخية لمضمونات عصرية – اذ ان الكاتب في راي براشت – يجب ان يثير في المتفرج احساسا بانه لو كان يعيش في الظروف التي تصورها المسرحية لتحتم عليه ان يتخذ موقفا ايجابيا ويسلك سلوكا معينا))[1]. فنظرية براشت كانت تركز عموما على اسلوب الاخراج المسرحي اكثر من تركيزها على قواعد الكتابة الدرامية.

[1] ..رشاد رشدي نظرية الدراما من ارسطو الى الان ص 154.

المســـرح الجـــديـــد

كما سبق الاشارة اليه ان المسرحية التقليدية حافظت على شكلها، بنائها لكنها على مستوى الموضوع والصراع حدث تطور كبير حيث بدا كتاب الدراما يواجهون إهتماماتهم في تصوير الواقع اليومي، بدل الإهتمام بالنبلاء والحكام، فالمسرحية بدل ذلك أصبحت أكثر واقعية لكن مع التطور المتسارع للعالم وخاصة الجانب العلمي وبالأخص التكنولوجي، و الهزات العنيفة التي شهدتها المجتمعات جراء الحرب العالمية الثانية نتيجة الخراب التكنولوجي، و الهزات من الملايين الموتى، كل هذا خلق أزمة قيم مما خلق نوع من التساؤل :هل للوجود معنى موضوعي يمكن إدراكه ؟مما أتح الشروط المساعدة لهذا الإتجاه ليضع في صلب إهتمامه الوجود الفردي الذاتي للشخصية والإختيار الشخصي وكذلك الحرية .

لهذا ركز أصحاب الإتجاه العبثي على معنى الوجود وعدم جدوى الحياة التي يحياها الناس، في خضم الفوضى وعبثية الحياة، ومن هنا جاء الإختلاف، فامسرحية البرجوازية تخاطب طبقة موازية، تعيش في وضع جيد، أما المسرحية الحديثة فهي كذلك تخاطب طبقة موازية تعيش الظلم والقهر والتهميش، و إختلال في القيم والموازين وفقدان الثقة والتصادم اليومي، و إمتلاك أسلحة الدمار الشامل فهو أدب التغيير يطرح المشاكل ساعيا من اجل حلها لكن وفق أشكال تعبيرية جديدة تلائم الوضع الراهن، ويصبح نصالي طليعي أكثر منه ترفيهي فهو مسرح ينتج الخطاب حول الواقع والزيف وعدم جدواه((تمسكت بعض الأجيال بالنظرية الرسطية وخرج عليها بعضها الأخر، و أخذ يفسرها ويعددها أو يخالفها، ويثور عليها متأثرا بمسرح شكسبير وهو غير أرسطو وهذا كله أمر طبيعي فلكل عصر مسرحه، وكل عصر ينتظر من المسرح شيئا يخالف العصر السابق أو اللاحق، وقد لا نضلم الحقيقة إذا قلنا أنه كان على الدوام نظرية أخرى غير أرسطية في بناء الدراما ....ظهرت في العصر الحديث لتثور علة نظرية

أرسطو عن قصد ووعي او عن ضرورة إقتضتها المادة الحديثة والمصمون الجديد في أحيان أخرى)) [1]فامسرحية دائما تكون مواكبة للعصر الذي هي فيه وبذلك تكون متجددة ومتغيرة . فهي في بناءها غير جامدة((لقد جابهت فن الدراما الغربي في هذا العصر مهمته تصوير مثل ذلك التصادم ومثل ذلك الصراع الذي يمكن لجوهره أن يجسد بحكم أسباب إجتماعية متباينة بالنسبة لمختلف العقود من السنين ولعدد من الأداب القومية يجسد لا من خلال المظاهر الخارجية للبطل، بقدرتجسيدها من خلال إستقصاءاته الداخلية التي تميزه، ومكن خلال تناقضاته وصراعه، ولأجل الكشف عن ثقل الشخصية الجاذبة وعن إمكانياتها الثورية الكامنة، فإن وسائل الدراما تعتبر غير كافية، ومن هنا الإنجذاب نحو الغنائية والملحمية ونحو البحث عن شكل مركب، هذه الأشياء التي تطبع بطابعها الفن الدرامي لهذا العصر)) [2]

فأصحاب الإتجاه العبثي لم يركزوا على الجانب الخاص للشخصية إنما غاصو في اللاشعور شخصياتهم وأبطالهم، يركزون عن صمتهم، على الذي لا يقدر أن يقوله الناس رغم أنهم يعلمون به فهم بالخصوص يركزون على هذا الجانب عما لا يقول الناس، فحول الإنسان داخله إلى نصوص .

مع إزدياد الدراسات المهتمة بعلم النفس أصبح الإنسان أكثر توغل في نفس البشرية والغوص فيها رغم الإنجازات التي إكتسبها مع موضوع الوقت إلا انه في بعض الأحيان أو الفترات يمر الإنسان بحالة فراغ وهي حالة مزاجية تنكد عله صفوه، وكل هذه المظاهر تظهر غير معقولة أو غير متوقعة لأنه لا يعرفها الإنسان حتى تحل به((إن لدينا جميعا هاجسا في الأعماق لأننا لا نكاد نعرف أنفسنا على الإطلاق ويزداد داخل الذات المفردة، فيتحدث توماس عن ذواتـــــــــه الحزينة)) [3]

---

[1]مجموعة من الكتاب الروس نظرة الادب ص 719.

[2]جيمس روس المسرح التجريبي من ستاسلافسكي الى اليوم ص 16.

[3] المصدر نفسه ص 17.

فالإنسان إذا ما فتش داخله يجد أشياء عجيبة و غريبة لا يعرفها هو نفسه وكأنها ذات مستقلة عنه ومتفردة عليه((ليس الغرف والمنازل فقط هي التي تسكنها الأشباح ففي العقل طرقات ودهاليز أكثر مما هي في مكان حقيقي ، وذواتنا مختبئة خلف ذواتنا ينتابها الهلع أكثر فأكثر ، حيث تعرف عن القاتل المختبئ داخل غرفنا، ينتابها الهلع مثلما ينتابها)) [1]

فمسرح العبث ركز إهتمامه للتعبير عن الحقيقة الداخلية للإنسان وكيف يمكن التعبير عنها ، خاصة إذا ما وصفت بالدهاليز والممرات الغامضة، فمه يركزون عن الأحلام وما تعطيه من سعادة، قد لا تستطيع أن تعبر عليه الكلمات طول الزمن، ولهذا أصبحت تكتب المواضيع المسرحية وفق فلسفة فكرية وإيديولوجية حتى تعبر عما لا يستطيع أن يقوله الإنسان .

فكتاب المسرح العبثي إعتمدوا على الكتابة الأتوماتيكية ، أي كتابة الأفكار كما تأتي دون تنقيح، أي كما تأتي في اللاشعور حتى يبتعد الكاتب عن قبضة المجتمع، والقيم السائدة والفروض من السيطرة العقل الواعي فهو يقترب من التجريد حتى يستطيع أن يجد صورة الواقع في داخل النفس البشرية ((يعد مسرح العبث خطوة بعيدة في سبيل التجريد، والبعد عن محاكاة الواقع في صوره الخارجية، و البحث عن صور الواقع في دخيلة النفس الإنسانية، وفي ما تنطوي عليه أشكال الحياة، وسلوك الناس من حقائق كاملة تحت ذلك السطح الظاهري)) [2]

فالحقيقة في مسرح العبث ما هي إلا سلسلة من الظواهر العشوائية ، و خالية من أي تخطيط مقدس ذي معنى، ويتجاهل الإنسان هذه الحقيقة لأن إقرارها يعني تسليمه لأن الوجود البشري لا هدف له ولا معنى كما يرى بيكت أن الإنسان هو الذي يعطي الشكل والمعنى للحقيقة كجزء من عملية إدراكه لها، ويواصل أننا لا نرى العالم بشكل موضوعي ولكن نرى ما نتصوره نحن، ونعطيه المعنى الذي

[1]المرجع نفسه ص 17.
[2]عبد القادر القط من فنون الادب المسرحية ص 291.

نريد حتى نوهم أنفسنا بأننا نعيش في عالم نعرفه، عالم نصنع معانيه من واقع خبراتنا وتجاربنا، لذلك نستخدم نماذج معرفية لمفاهيم معنوية ومدركات إعتقادية نشترك في وضعها مثل المدركات الدينية والعلمية، كما نقدم نظام مقارن في عالمنا يكون له أثره الملموس في تصرفاتنا وحركاتنا العادية من يوم لأخر .

فالمسرح العبثي يركز على الخلل الحاصل الذي حدث في العالم وخاصة على مستوى القيم وما خلفته الحضارة الغربية على مستوى الأفراد والجماعات والشروط التي حصلت في المجتمعات حيث زالت المعتقدات الدينية ، و تكالبت الأفراد والجماعات على الدنيا مما ولد صراع رهيب يقول يونسكو:

((لا شك أني آس لفقراء الفقراء وأراه حقيقة يمكن أن يكون موضوعا للمسرحية، كما أومن بما قد يعانيه الأغنياء من مخاوف ومتاعب جديدة، لكن –مع ذلك – لا أجد مادتي المسرحية في شقاء الفقراء أو كآبة النفسية عند الأغنياء ، فالمسرح عندي عرض خارجي – على المسرح – للعالم الداخلي، إنه في أحلامي وقلقي وما تنطوي عليه نفسي من متناقضات ، وما من لا أعيش وحدي في هذا العالم ومادام كل منا في أعماقه جزء من آخرين ، فإن أحلامي ومخاوفي ورغباتي وأفكاري المسيطرة لا تخصني وحدي ، ، بل هي جزء مشترك بيننا من تراث موغل في القدم ورثناه عن أسلافنا))[1].

مسرح العبث يصور العالم بأنه مختل الموازين ، ولا تربطه قيم، وبدون إيمان كما أصبحت الحياة فيه بدون معنى ، و الناس فاقدة لحرياتها الحقيقية ، بخلاف المسرحية التقليدية التي كانت تحاول أن تخرج عن المواضعات الاجتماعية لأنها كانت تحاول أن تعكس قانون أخلاقي متعارف عليه، كما تحاول تصور أهداف واضحة لأفراد المجتمع يقول يونسكو ((الكاتب المسرحي هو الذي يحاول ان يربط بين الحاضر وبين أقدم القديم ، وهو الذي يستخدم لغة جديدة وموضوعا جديدا ليبني بناءا مسرحيا يهدف إلى أن يتخلص من كل ما هو ليس

[1] عبد القادر القطمن فنون الادب المسرحية ص 292.

ضروريا وإلى أن يكون مسرحيا إلى أقصى حد فهو ينبذ التراث ليكشف التراث وهو يجمع بين المواهبة والمعرفة بين الواقعي والخيال، بين العام والخاص، بين الفرد والجماعي، فعندما نعبر عن أعماق أعماقي النفسية أعبر في الواقع عن أعمق أعماق إنسانيتي، و بذلك أصبح مثل الآخرين، مشاركا لهم، متخطيا حواجز المكان والفردية، إذ أني عندما أعبرعن عزلتي أعبر عن عزلة الجميع))[1] بهذا الكتاب العبثي يرى الصور العالم في صورة الفرد فما يحدث على المستوى الخارجي من التعاملات ينعكس على نفسية الفرد لذلك يرون أن صورة العالم الخارجي تتحقق أو تنعكس في صورة الفرد ، وبذلك الفرد يكون نموذج لسلوك الآخرين فما يحدث للفرد حتما يقع لعموم الناس .

((جاء كتاب العبث فحاولوا أن يلائموا بين المضمون والشكل بحيث يلتحمان معا بلا تناقض فيصبح الشكل في اختلاط أحداثه وتحلله من المنطق وسياق المفهوم واستخدامه للغة على نحو يمثل ما في لغة الحياة من تناقض وسطحية، صورة لما في واقع الحياة من عبث وأوضاع غير معقولة)) [2]

فكتاب العبث لم يسايروا كتاب المسرحية التقليدية في تجديد الصراع إنما قد نجد أعمالهم المسرحية خالية من الأحداث، و إن وجود حدث فلا ينمو ولا نجد خط الفعل المتنامي مثل ما هو عليه في المسرح القديم ، و تكاد الأحداث تتكرر وتعيد نفسه فهي تدور في حلقية مفرغة ، مما تضفي الرتابة على جو المسرحية ، وبذلك تصور عبثية الحياة، وعدم جدواها وجديتها .

فقد نجد أن المسرحيات العبثية تكاد لا تحتوى على موضوع ، لأن الكتاب لا يهمهم الموضوع بقدر ما تهمهم تيمته ، فالعبرة ليست بوجود الحدث ، إنما بوجود تيمة تضفي إحساسا خاصا على جو المسرحية ، فهو الإحساس العام والشعور الذي يريد الكاتب أن يوصله إلى عموم القراء أو المتفرجين، فالجو العام للمسرحية هو البناء الذي تعتمد علي ه المسرحية العبثية ، وليس الحدث التنامي

---

[1] المرجع نفسه ص 243.
[2] عبد القادر القط من فنون الادب المسرحية ص 291.

الذي نجده في المسرحية التقليدية ((فقد تقوم المسرحية على موقف واحد ثابت راكد بركوده وثباته ودوران الشخصيات والحوار يشبه الدائرة المغلقة على عبث الحياة وعدم جدواها أو على تسلط فكرة من الأفكار أو وضع من الأوضاع على إنسان العصر الحديث [1])).

ونجد هذا في مسرحية بيكت في أنتضار قودو وكأنها خالية من الحدث وفي نفس الوقت لا نعرف شيء عن الشخصيات في غريبة عنا ولعل ذلك كان مقصودا حتى كل متفرج يحس بعدم جدوى الحيات ورتابتها كما أن لغت الشخصيات غير مفهومة بل منفصلة عن المع نى الذي يريدون إيصاله وهي تعتبر عند كتاب المسرح العبثي موضوع المسرحية ((لعل من أهم ما يتميز به مسرح العبث موقفه من اللغة واستخدامه لها فالعبثيين يعتقدون أن اللغة قد توقفت عن تعبير عما هو حي أو أساسي وأصبحت تقليدية أكثر من اللازم في قناع يخفي الفكر والعاطفة أكثر مما يفصح عنها [2])).

طول الانتظار أصبح عنصر مهم فهو يعبر عن الأمل والإخلاص من الوضعية التي يعيشها الإنسان بل قد يكون هو الموقع لأن الشخصيتين لم توضع على وجه التحديد أنهما ضربتا موعدا مع قودو أولا ثم المكان الغير محدد بمعالمه الخاصة، فالأحداث تقع في قارعة الطريق وهذا دليل على جريان الحياة وتدفقها، وحوار العبث متقطع عبارة عن إكليشيهات غير مترابطة مما يجعلها غير مفهومة أو لا معنى لها ، ثم إعادة الكلمات عدة مرات فنفس الكلمات تتداول بين الشخصيات، وهذا نجده في مسرحية في انتظار قودو وبذلك تصبح المسرحية تصور عالم غريب لا نعرف عنه أي شيء، ولغته غريبة غير متداولة وغير مفهومة في نفس الوقت لأنها لا تؤدي معنى بل هي منفصلة عن الإطار العام أو الحدث إن وجد، وبذلك المشاهد أو القارئ يظل يقض بعيدا عن الشخصيات الغير المندمج والمتعاطف معها، بل مثل هذا النوع يضفي نوع من الحيرة، وإحساس

---

[1] المرجع نفسه ص 293.
[2] رشاد رشدي نظرية الدراما من ارسطو الى الان.

بالغربة وضرورة اليقظة حتى يظل بصلة بالحياة ، وبالمشاهد الغريبة والجوانب اللامعقولة من الحياة ، و أكثر من المتناقضات الموجودة في الحياة الخارجة عن المنطق والمألوف ((وهكذا يصور العبث الح ياة كأنها مكان يتعذر فهم حقيقته ويرى المشاهدون الأحداث من جانبها الخاص المحض دون أن يدركوا معنى واضحا لما يقوم أمام أعينهم من أحداث ذات طابع غريب ، وكأنهم وافدون جدد إلى أرض غريبة لم يحسنوا لغتها بعد ..وحين يواجه المشاهدون تلك الوقائع والشخصيات التي يعجزون عن فهمها، لا يكون هناك أي مجال لكي يتعاطفون مع الانفعالات والعواطف التي تصورها المسرحية،
أو تندمجوا معها [(1)]))

إذا حاول بيتر ولد براشت في مسرحه القضاء على الإيهام وعدم إندماج الممثل مع الدورة حتى ينبغي الجمهور يقض دون أن يتماها مع الشخصيات المؤدية، فإن هذه الطريق التي أطلق عليها تغريب قد تتحقق في مسرح العبثي لأنه من غير الممكن أن يندمج المشاهد مع الممثل ويتعاطف معه وببساطة لأنه يشاهد مواقف غريبة وأحداث غير مألوفة ولغة غير مفهومة وشخصيات كاريكاتورية ليست لها أبعاد .

فمسرح العبث عمل تأكيد نظرية براشت في هذا الجانب حيث لا يستطيع المشاهد أن يندمج مع شخصيات ، لا يعرف عنها شيء ، ولماذا هي في هذه الوضعية ؟ وما يصدر منها من سلوك بهذه الطريقة ؟ وكذلك ما يؤدي من حوار أو كلام((وبهذا الحوار وأمثاله يحاول كتاب العبث أن يبنوا ما في لغتها من أنماط وتعبيرات فقدت دلالاتها ومعناها فأصبحت عاجزة عن التصوير ، فكر الإنسان ووجدانه تصويرا صادقا.لذلك يعتمد هؤلاء الكتاب إعتمادا كبيرا على دلالة الحدث أكثر من إعتمادهم على دلالة اللغة ، و كثيرا ما يخلقون تناقضا بين حوار

[(1)]عبد القادر القط من فنون الادب المسرحي ص 295.

الشخصيات وما يجري من أحداث، بحث يبدو كأن الحوار في واد والأحداث في واد آخر ليعكسوا هذا التناقض القائم بين اللغة والعمل في واقع الحياة))[1]

وكأن كتاب هذا الإتجاه يريدون أن يوضحوا أن اللغة أصبحت لا تستطيع التعبير عن فكر الإنسان في هذا العصر كما تعجز عن نقل إحساسه ومشاعره مما يوضح أن صعوبـة الإتصال في هذا العصر كبيرة رغم الوسائل المتوفرة فهي تصور عبثية الوجود .وعدم جدوى الجرد العشري وإستحالة الإتصال بين الناس وبذلك أصبح لامعنى للحوار فلا يفصح عن أبعاد الشخصيات ولا يعكس على وجهات النظر ولا يمني الحدث ويطوره فالحوار أصبح جزئ من المسرحية .

كما رأينا أصبحت المسرحية تتطور وتتبدل وتتلون بألوان كل عصر فهي تأتي إستجابة إلى حاجيات الإنسان حتى تعبر عن شعوره، وتعكس وجهات نضره للحياة، وأصبح الفرق واضح وكبير بين المسرحيات التقليدية والمسرحية التي جاءت بعد المدرسة التعبيرية ، لأن جل الكتاب هذا الإ تجاه بدؤو تعبيريين ثم أصبح لكل منه أسلوبه الخاص وطريقته الخاصة وكل الأعمال جاءت غير متقيدة بالنظرية الأرسطية في كتابة المسرحية حيث يؤكد على أن يكون للمسرحية شكل متعارف عليه وهو البداية والوسط والنهاية، فمثل براشت وأصحاب مسرح العبث أحدثو هزة عنيفة في نظرية أرسطو .

فالمتعارف عليه في المسرحية التقليدية أنها تكتب وفق تقاليد ومعايير متداولة ومعروفة ومعمول بها ، فهي تقوم على أساس من القيم المشتركة ، متجهة إلى هدف معين واضح، أو ذات نظرة موحدة للحياة ، فالحدث في هذه الحالة يكون خطي ذو إتجاه واحد ، والقارئ أو المشاهد يكون دائما يترقب لما تؤدي إليه الأحداث، أما في مسرحيات براشت لا نجد حدث واح د إنما أحداث منفصلة وغير مترابطة بل لوحات لكن تخدم الفكرة التي يريد إيصالها إلى الجمهور وهي طريقة حتى يبقى الجمهور يقض وبذلك يشارك مشاركة فعالة ، ولا يكون له

---

[1] عبد القادر القط من فنون الادب المسرحي ص 302.

وجود سلبي، يتقبل كل شيء أو يوهم بأن ما يحدث على الخشبة هو قطعة من الحياة، إنما ليثار ويطرح الأسئلة وكذلك المسرحية العبثية وكأنها خالية من الموضوع بل تعتمد على الجو العام والإحساس الذي تضفيه على مسرحية والحدث لا يتطور إنما الأشياء تقرر نفسها ، و كأن الشخصيات تدور في حلقة مفرغة، والمتفرج أو القارئ لا يمكنه أن ينتظر مما يحدث شيء وبذلك أصبحت المسرحية العبثية عاجزة عن تصوير الحياة والقيم المشتركة بين الناس وهذا نتيجة مايعانيه الإنسان من قلق وفقدان ثقة وبذلك أصبحت الحياة لا معنى لها .

الكـــــــــــلاسيـــــــــــــــكيــــــــــــة

نشأ المسرح الإغريقي الإيطار الديني ، ومنذ بدايته الأولى كان مستوفي شروطه مما جعله يرسي قواعد وتقاليد عريقة في هذا الفن ، و التي كان لها الأثر الكبير على الحركة المسرحية التي جاءت من بعده ، و التي أخذت من قواعدها وأطرها، لأن المسرح اليوناني القديم بني على أساس علمي ، فاسخلوس، وصوفر كليس، ويورو بيدوس ، يعتبروا أساتذة المسرح عبر كل العصور، وروائعهم مازالت تحضى بالإهتمام الكبير من قبل المهتمين والدارسين للمسرح ، كما يعتبرون أساتذة هذا الإختصاص بدون منازع ، مما زاد في قيمة أعمالهم الفنية والإبداعية الدراسة التي قام بها أستاذ النقد عبر العصور أرسطو الذي فحص وتقصى أعمالهم وإبداعاتهم مما جعل هذا الفن ينطلق من قواعد متينة ويبنى على أسس علمية تكون متعارف عليها بين الناس فنجد أرسطو تكلم في كتاب فن الشعر على كل ما له علاقة بالنص عن هؤلاء الثلاثة .

ومازال كتاب فن الشعر إلى اليوم مرجع مهم بالنسبة للنقاد ، و الدارسين لفن المسرح وخاصة نظريته في المحاكاة فيرى أنها هي الأصل لكل فن، وبهذا الفنون تختلف عن بعضها بثلاثة أمور ((وسيلة المحاكاة، موضوع أو مادة المحاكاة، طريقة المحاكاة)) فالوسيلة تكون بالكلمة والإلقاء، أما الموضوع أو المادة فهي أفاعل الناس ، وهؤلاء إما طيبون أو شريرون النتيجة أننا لا نستطيع محاكاة الناس كما هم أو أحسن مما هم أو أسوء مما هم، أو كما هم تماما ومن هنا يأتي الفرق بين الكوميديا والتراجيديا حيث الكوميديا تصورهم أسوء مما هم عليه، أما التراجيديا تصورهم مما هم عليه .

أما طريقة المحاكات فهناك التصوير القصصي أو الدرامي القصصي ، تلتقي هذه الفنون في المحاكاة لأنها تختلف في الوسيلة وفي المادة وفي الطريقة، فالمحاكاة غريزة في الإنسان فطرية و بها إستطاع أن يتعلم والمحاكاة مصدر من مصادر المتعة ودائما نجد أنفسنا نتأمل الأعمال في شيء من المتعة وتزيد هذه

المتعة كلما زادت قدرة الإنسان على المحاكاة ، وقد تكون هذه الأشياء لما تكون في الطبيعة تثير فينا الألم والاشمئزاز، كما سبق الإشارة له يعود ذلك للمحاكاة لأنها وسيلة من وسائل ال معرفة إذن المعرفة متعة طبيعية في الإنسان ويظيف واصفا المأساة أنها تقليد لعمل رصين تام على شيء من الإمتداد بخطاب منمق وكما يأخذ هذا التقليد من الأساطير أو من التاريخ، ثم يطبق على البطل لما يخترق نظام المجتمع .

فأرسطو وضع الأدب في درجة متقدمة على التار يخ لأنه كان يرى أن الأدب يرصد جوهر الأشياء ، ويستشف الواقع ليعطي تصور للمستقبل ، بعكس تاريخ الذي يلتزم بحرفية نقل الواقعة كما هي بأمانة ، دون زيادة أو نقصان، تقول نهاد صليحة وهي ناقدة مصرية ((لقد فرق أرسطو في ضوء رؤيته الفلسفية بين الأدب والتاريخ، وحدد من خلال هذا التفريق وظيفة الأدب والدراما، فالتاريخ وفق رأي أرسطو يسجل الواقع بتفاصيله الظاهرة ، العابرة، المتغيرة بينما يرصد الأدب الجوهر أي الأنماط العالمية المتكررة، و القوانين الثابتة في التجربة الإنسانية، ويبلور القيم التي تفرزها هذه الأنماط والقوانين، فالأدب في رأيه يستخلص القوانين الثابتة والقيم المطلقة من خلال فحصه التجربة الإنسانية في عوارضها ، وعشوائيتها ومتغيراتها التاريخية ثم يعيد صياغة هذه القيم بصورة مؤثرة فعالة في عمل فني يخصص ويجسد هذه القيم والقوانين ويربطها بمعناها لتجربة فردية محسوسة أي أن الأدب يحاكي الواقع الإنساني بهدف ترسيخ مفهوم وتصور فلسفي لهذ ا الواقع مبيننا حدوده ، ومساره، و قيمه وقوانينه ، وهكذا جعل أرسطو من الأدب تابعا للفلسفة أو وسيلة لتعميق النظرية الفلسفية إلى العامة الذين لا يملكون القدرة على التفكير الفلسفي المجرد ، أي أن نظريته في الأدب والدراما ما هي في حقيقة الأمر إلا نظرية في توظيف الدراما لخدمة وترسيخ تصور

فلسفي يرسخ بدوره تصورا إجتماعيا سياسيا أخلاقيا)).[1]

وكأن أرسطو أراد أن يقول أن تجربة الإنسان حتى تزداد ارتباطا ومعرفة بالواقع لا بد أن تمر عبر الأدب حتى يتعرف على مجمل العمليات المرتبطة والمشكلة لهذا الواقع .

لما كتب اليونانيون تراجيدياتهم لم يكونوا يعلمون شيء عن المحاكاة والبداية والوسط والنهاية، لم يكونوا على علم بهذه القواعد التي وضعها أرسطو، هذه القوانين التي تقييد بها كتاب القرن السادس ع شر وخاصة الفرنسيون كما أن كتاب المأساة اليونانية لم يكن يخطر ببالهم أنه يطلق على أعمالهم يوما بالمسرحية الكلاسيكية، فكانوا يكتبون وفق ((على أن كلاسي، وان لم تظهر إلى الوجود إلى في القرن الثاني الميلادي وفي فترة إنحطاط الأدب اللاتيني [2]))لما عجز هؤلاء اليونانيون على الإتيان بأعمال تضاهي أعمال سوفوكليس ، وأسخيلوس، ويوروبيدس، عملوا على دراسة أعمالهم ، وعملوا على استخلاص القواعد والأسس والقوانين الأدبية وبذلك جاءت تلك التسمية.

أما في القرن السادس عشر في أوروبا بالخصوص أصبح يعرف الفنانين الذين يأخذون أعمالهم من الأدب اليوناني القديم ، بالكلاسيكيين، فأصبح الأدب القديم مجال يستقون منه أعمالهم ، لكما أصبح كنماذج تقلد ، و كانت المأساة اليونانية تكتب بكلام منمق ، فهي تعتبر من الأدب الراقي المخصص لفئة معينة من المجتمع و((كان عنصر القضاء والقدر في المسرح ا لإغريقي قوي جدا يتدخل في حياة البطل ويحتم مصيره ولما كان القضاء والقدر قوة يخضع لها الناس وتخضع لها الآلهة أنفسهم، وحكمها يبعث الرعب في النفوس))[3]

فالبطل في المسرحية اليونانية يتصرف عن جهل ، ويتحمل البطل إخطاء الآخرين مثل أجآ ممنون عند إسخيلوس فقد حلت به اللعنة التي إستحقتها أسرته (

---

(1) أحمد زلط –مدخل إلى علوم المسرح دراسة أدبية فنية ص 95.

(2) دربني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية ص 12

(3) عمر الدسوقي المسرحية نشأتها وتاريخها وتاريخ أصولها ص 84 .

أتربوس) وكذلك ما حدث لأوديب فأبوه هو الذي قام بالجرم والإبن تحمل تبعات ذلك ((ففي الأساطير اليونانية أن لايوس وارد أوديب قد إختطف إبن بيبلوس فاستحقت أسرته اللعنة))[1]فالقوة الخارجية هي التي تسيطر على الشخصية وتتحكم في مصيرها .

أما في مأساة القرن السادس عشر أو بما يسمى بالمدرسة الكلاسيكية البطل يتحمل تبعات ما يفعل لوحده، فهو يأخذ جزاؤه نتيجة لأفعاله وهذا ما نجده عند راسين في مسرحية (فيدر) فالبطلة تتحمل لوحدها نتائج خطأها وبذلك أصبحت المأساة تنبع من أفعال الأبطال وبذلك تتحدد مسؤولية البطل، فأصبحت مأساة واعية ((إذا إنتقلنا إلى شكسبير وجدنا أن القوة العليا التي تسيطر على مجرى الحدث في مأساته تختلف عنها عند اليونان فمآسي شكسبير تنبع من داخل الشخصية الإنسانية فالذي يسوق البطل إلى نهايته المحتومة قواه الداخلية . أو كل طبيعة خلقه على هذه الصورة دون سواها ففردية البطل أو عناصره المكونة للشخصية هي التي جعلته يقف هذا الموقف أو ذاك وهي التي حددت سلوكه وأدت به إلى الموت[2]

فرغم محاكاة الكتاب اليونانيون في طريقة كتابتهم إلا ان مفهوم البطل تغيير تماما، فالأول كان يواجه قوى غيبية ولا يستطيع قهرها، وهي التي تتحكم في مصيره بكل التحولات الحاصلة أن ماسات البطل أصبحت تنبع من نفسه أو من تصرفه نتيجة خلل في شخصيته لهذا أصبح للبطل في المسرحية الكلاسيكية مغزى خلقي وتربوي ترمي إليه وما حدث له كان نتيجة لشيء ما في تركيبته فهو الذي أدى إلى ذلك، أما البطل في المسرحية اليونانية تلحقه المأساة نتيجة إختراقه لقوانين المجتمع، وكذلك الكشف عن السلوك الخاطئ ذو النتائج المفزعة أما ((شكسبير يرى ألصراع بين الإنسان وضميره لا كصراع بين الصواب والخطأ

---

[1]غنيمي هلال النقد الادبي الحديث ص 567.
[2]زكي العشماوي دراسات في النقد المسرحي ص59 .

فحسب، بل كصراع في الإرادة بين الرغ بة في الفعل والرغبة في تجنب الفعل))[1].

كل هذا جعل المفهوم التقليدي للبطل التراجيدي يتغير فمن بطل نبيل، مثل أمير أو ملك إلى بطل عادي مثل عطيل أو فاوست فهو مجرد عالم هذا المفهوم المتبدل جعل العنصر التراجيدي متبدل كذلك فهو يحصد نتيجة خلل في تركيبة البطل الداخلية ، أو ما يحدث نتيجة تصرفه بدل القوى الغيبية المسيطرة والمتحكمة وجاء في المأساة اليونانية التركيز على ما يصيب البطل أما في الكلاسيكية يكون التركيز على الأسباب التي أدت إلى مأساتهم وهذا يخلق المغزى الخلقي والتعليمي والتربوي .

إعتمدت الم سرحية اليونانية على الأسطورة أو التاريخ لتستمد منه مواضيعها كذلك المسرحية الكلاسيكية أخذة مادتها ومواضيعها من التاريخ القديم وقلدت المسرحية الإغريقية بل إحتذت حذوها لكل شيء ((قسمها دوبنياك إلى ثلاثة أنواع : موضوعات عاطفية، موضوعات مؤامرات، و الموضوعات الاستعراضية وقد زكى المأساة النوع الأول ممزوجا بالثاني، أما العاطفة فإن أرسطو إختار منها نوعين فحسب ، الرحمة والخوف .أما الخوف أستبعد في القرن السابع عشر محافظة على التمشي مع ذوق الجماهير وبقت الرحمة وأضاف كورناي الرحمة والإعجاب، وأضاف راسين الحب ، ولا شك أن الحب عاطفة عامة [2]))

هذه الشخصيات لم تذكر بذاتها إنما تقدم على شكل دراسة ، فهي نماذج بشرية يحتذي بها وكاملة من كل الجوانب، فهم المثل الأعلى، كما إحتفضوا بكل العناصر الثابتة في الإنسانية ولم يتطرق إلى ما يحيط بالأمراء والملوك بأنهم عاشوا مستظلين بظلهم .

[1] رشاد رشدي نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ص 69
[2] عمر الدسوقي المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ص 129

تعمل المسرحية الكلاسيكية على ((السقوط المحزن للأمراء تعيسي الحظ ، كي تذكر الإنسان بتقلب الحظ وعدالة الله ومعاقبته الحياة الشريرة ، هذا الهدف الأخلاقي هو تعزيز لنفوذ المسرحيات الأخلاقية للقرون الوسطى ، أما التراجيديا العصر الإليزابيثي فقد تمشت مع الأخلاقيات من حيث الخطى على مكافئة الفضيلة ومعاقبة الرذيلة [1])).

فالمسرحية أصبح لها هدف أخلاقي وتربوي لا بد أن تلعبه في توعية الجماهير أو تعميق الحس العام بالواقع فأصبحت المآسي تعمل على جعل الأبطال الذين يحملون قيم اجتماعية متعارضة تحدد كفاحه حسب المبادئ الحياتية المعادية له، وحسب إمكانياته التي يكتسبها والتي يكشف عنها في هذا الكفاح لقد نجح شكسبير في ((إثارة الشفقة والخوف بشكل فاخر ووضع الإنسان بكل ما يمثله من نبل وعظمة أمام خلفية عالمية ونجح في ربط الشخصية التراجيدية بالظروف المحيطة بها بمهارة وإبراز خطأ، البطل في الحكم في مواقف تكشف عن خطأ وتغالي في إبرازه ، وضمن التراجيديا عناصر توافق ولتسامي البطل يموت ، شخصية شكسبير ليست إنعزالية بل هي تلعب تراجيدياتها أمام خلفيات سخية من العلاقات الإنسانية [2])).

فأصبحت الشخصيات ذات وضعية إجتماعية، تعكس هموم الناس وهي من أوسطهم وبدء الإبتعاد عن البطل الملهم الأسطوري .فالمدرسة الكلاسيكية لم تركز عن العجائب والخوارق لأن الذوق لا العام يحبذ ذلك في هذا عملت على مراعاة ذوق الجمهور والتركيز على ما هو ممكن الوقوع فقط .لأنها تركز على الفعل الإنساني وسيادة العقل حتى يقف ضد الخوارق والصدف، فلا بد من منطق وعلل تفصل في مصير البطل ، وهذه تكون نابعة من شخصيته نفسه وما يحدث له يكون نابع من إرادته هو فمصيره متوقف أو مرهون بسلوكه وتصرفاته رغم ذلك حرصت الكلاسيكية أن تكون نهاية البطل عنيفة،

---

(1) حسين رامز محمد رضا الدراما بين النظري والتطبيقي ص 41

(2) المرجع نفسه ص 42

كما لا يمكن أن نجد الجد والهزل في المسرحية الواحدة ، بل نجد لون واحد أما جد خالص أو هزل كامل حتى يكون للمسرحية طعم خاص ، وبذلك أتت المآسي كتيبة مفرطة في الجد والصرامة، و عملة الكلاسيكية على إقصاء الحوادث العنيفة، و الإشارة إليها فقط فيتم تصويرها وعدم وقوعها على ا لخشبة وأمام الجمهور .

كل الذي سبق على مستوى الصراع أما في الشكل فإن المأساة الكلاسيكية إلتزمت بإتباع ما نص عليه أرسطو تماما ((أما في فرنسا فقد ظلت الكلاسيكية سائدة وظلت وحدة الزمان والمكان والفعل قائما، وكان مقياس النبوغ هو الإلتزام بحرفية القوانين الأرسطية، فقد إستكشف كورناي سلوك الأرواح البطلة حيال إختبارات الكمال والصراع بين الحب والشر كما قام راسين بتعديل النماذج اليونانية كي تتماشى مع الذوق والأفكار المعاصرة فجعل البطل عنصر تراجيدية في الصراع وحاول إستكشاف حذف العواطف ذات عمق السيكولوجي حيال الجمال والكمال [1])).

فالمدرسة الكلاسيكية جاءت نصوصها كذلك مكتوبة شعرا، وملتزمة بقواعد الكتابة فهي رمز للعبقرية والصنعة، ومقياس للنبوغ والإلتزام بحرفية القوانين الأرسطية رغم أن المدرسة الكلاسيكية إرتكزت على المآسي الإغريقية وإستلهمت جل مواضيعها م ن الأساطير والتاريخ القديم .إلا أنها لم تغفل على مراعاة العصر الذي هي فيه ، وكذلك مراعاة ذوق الجماهير كما عملت على دؤاسة النفس البشرية والتعمق فيها وفي ميولها حيث صورة البطل في وضعية إجتماعية، وله خلفية يرتكز عليها ، كما جاءت داعية إلى سيطرة العقل مركزة على عمومية تصوير النماذج البشرية وإبراز الجوانب الثابتة في الإنسان التي هي مشتركة مع البشرية مثل عاطفة الحب، و البطولة ...

---

[1] رامز محمد رضا الدراما بين النظرية والتطبيق .

فالمدرسة الكلاسيكية جاءت مرتكزة على سيادة العقل ، خاضعة للقواعد الأرسطية، محاكية للقدماء في مواضعها وفي بناء مأساتها متبعتا نفس الشكل بل ومتعصبة له، في بعض الأحيان ، ومتمردة عليه في بعض الأوقات الأخرى، مثل شكسبير فالمكان أصبح يضم المدينة ، و الزمان يعد بالأعوام، وكانت تكتب الآسي في خمسة فصول محترمة الوحدات الثلاثة ، وتنظم شعرا لا نثرا ، كما يفصح عن الشخصيات في بداية الفصل ا لأول، ولا تنتهي إلا عندما تتضح مصائر كل الشخصيات ، وتتطور الأحداث تدريجيا عبر الفصول في خط فعل متصل تنامي إلى أن يبلغ الذروة ، كما تكون الفصول متقاربة من حيث الحجم ، كما يراعى الإتزان في العمل المسرحي فالأجزاء تخضع للكل ، كما لا يبرز جزء عن بقية العناصر فهو يؤثر ويتأثر بالبقية، وهذا الجزء لا يكون له أهمية إلا إذا أخضع للكل كما يبتعد عن الحشو والكلام العرضي والزائد

الـــــــــرومنتيـــــــــــكيـــــــــــــة

سادت المدرسة الكلاسيكية إلى وقت طويل، والتي كرست بعض القيم الفنية والإبداعية لدرجة لا يحق الخروج عنها، الشيء الذي جعل النقاد يطرقون عليها بالقوالب الجامدة التي كانت السيادة فيها كلها للعقل، و التركيز على البطل الذي ترهقه القوى الغيبية، كما كانت تمتاز بالصفاء ووحدة النغم، وكأن الحياة إما جد خالص، أو هزل عارم .فكان لا يجمع بين الإثنين، و كتبت شعرا، فجاءت الرومنتيكية وكانت ثورة على هذه القيم الشائعة، وحاربت هذه الحصون، وخاصة في فرنسا التي ترسخ فيها المذهب الكلاسيكي بقوة /فأول شيء جاءت به الرمنتيكية هو إبدال سيادة العقل بالشعور والإحساس ثم التركيز على الذاتية، فلا يعني أن الأدب الكلاسيكي خال من الشعور، و العاطفة والعناصر الفردية، قد نجد كل هذا لكن السيادة دائما تعود للعقل ومثل هذه الأحاسيس تمر عبر قناة واحدة هي العقل مما يكبح من جماحها فالعقل كان لا يدع مجالا لأن تجمع العواطف، وبذلك العقل يعمل على تصنيفها حتى تكون منطقية غير مشبوبة .

فالمدرسة الرومنتيكية بتخليها على سلطان العقل والتوجه إلى العواطف تتوج الإلهام كسلطان للإبداع وتسليم القيادة للقلب الذي هو موطن اللاشعور والإحساس ((في البداية لم تكن ثورة أدبية، بل كانت ثورة أخلاقية ترمي إلى تجديد ينابيع اللاإلهام لا تجديد أصول الفن الأدبي [(1)]))

وهكذا كانت الرومنتيكية في بدايتها التركيز على الذاتية ، والتغني بالبطولات، مما جعل أعمالهم تنطبع بأحاسيس وشعور أصحابها في ذاتية محضة، ومع مرور الوقت مثل هذه الأعمال لا تتلاءم مع قانون الوحدات الثلاث مما أتاح الفرصة أن تخترق ويتم التجديد في المصرح ((نعني فيه لتجديد الفن المسرحي، والتعمق في طبيعة الشعب الجوهرية، وإعطاء النثر مثلا أعلـــــى

[(1)]عمر الدسوقي المسرحية نشأتها تاريخ اصولها ص235

جديدا [1])).

ففن المأساة كان أبطالها من الطبقة الأرستقراطية كما كانت لغتها منمقة أو محافظة على وحدة النغم، أما الرومنتيكية ((لم يكونوا يريدون تمثيل مسرحية عاطفية، في وسط إجتماعي راق، بل تمثل لحظة مهمة من التاريخ لها أثر وطني، وفيها شخصيات متعددة [2]))مثل هذا التوجه لا يلائم أن تصب المواضيع الرومنتيكية وفق التصور الكلاسيكي لبناء مسرحية، لهذا يقول ستندال ((إن وحدة المكان تقتضي خطابا وأخبارا طويلة وتمنع من خلق الجو التاريخي، ووحدة الزمن لا تسمح بتطور العاطفة، ولا تغير الأحاسيس في القلب الإنساني ويضطر الأديب أن يجمع لبضع ساعات مجموعة من الحوادث لا تطابق الواقع، ويترك جانب من الأمور الشاعرية الموجودة في التاريخ [3])) الرومنتيكية جاءت معلنة الحرية في المسرح وإعلان التمرد على القوانين الكلاسيكية الجامدة، وإعلان القطيعة مع الأشكال والمضامين القديمة المترسمة .فهي ثورة على المسرحية القديمة فهي جاءت للتحرر من الذات والإنقلاب عليها، والتركيز على الأنا والحرص على الموضوع والملموس فهي حركة جديدة ضد الكلاسيكية لكن في نفس الوقت تهرب إلى الماضي، وإلى التاريخ لأن الكاتب الرومنتيكي يكره الواقع فهو لا يريد التكلم عليه لأن في وجهت نظره إذا صور الواقع قد إنخرط فيه وهذا ناتج على خيبة الأمل التي واجهها الرومنتيكيون و((عدم الرضا بالحياة في عصرهم، وفي القلق أمام عالمهم وما يعج به من أحداث، وفي الحزن الغالب على أنفسهم، وفي كل حال دون أن يجدوا له سببا وهذه الوضعية ناشئة من عدم توازن القوى النفسية عند هؤلاء الذين طغى الشعور عليهم بذات أنفسهم طغيانا دفعهم دفعا إلى النقمة على كل ما هو موجود، والتطلع إلى ما لا يستطيعون

---

[1] المرجع نفسه ص 236

[2] عمر الدسوقي المسرحية نشأتها تاريخ أصولها ص232

[3] المرجع نفسه ص233

تحديده خاصة في عالم السياسة والخلق والأدب)) [1]

كل هذا جاء لعدم التوازن الحاصل في المجتمع، وإختلال الموازين الإجتماعية والفوضة التي مست ميزان القيم، حصل هذا جراء الثورة التي قامت في فرنسا والقيم التي جاءت بها مثل الحرية والعدل والمساواة، فالرومنتيكية في البداية جاءت معادية للثورة بالمعنى السياسي للثورة لأنها تمثل العقل المتمثل في النظام الملكي والإقطاعي، لكنها في نفس الوقت ذات طابع متناقض لأن الثورة تعني التحرر، لهذا أصبحت ذات توجه أو الفعل كما كانت ذات نزعة على التأمل وعدم الإندماج مع العالم، أصبح نوع من الطلاق ما بين الروح والمحيط أو ما يدور في المجتمع ((الرومنتيكي غريب في عصره بشعوره وأحاسيسه ولذا كان عصبي المزاج ذا نفس سريعة التأثر، وعقل جسور، ولوع بالجري وراء المتناقضات وبالتطرف بكل أحواله، وقلبه عامر إنسانية عمادها الوطنية أو الحرية، أو الحب القوي الذي يعلو بنفوس ذوي أو الطاغي المستبد بضحاياه وهو في كل ذلك معتد بذاته، يعتقد أنها مركز العالم من حوله، ويحب التميز عن من يحيطون به في خلقه، وعاداته، ومبادئه، بل وفي ملابسه، ولهجته، وكان أدب مرآة ذلك التفرد وتلك الأصالة)) [2]

التطورات التي حصلت في المجتمع جعلت الرومنتيكي حلم هارب من واقعه جاريا وراء بطولات الماضي حتى يتوحد معها ، هذا الماضي الزاخم بالقيم والفطرة، هربا من المدينة وزيفها ، وصخبها إلى الريف ، وبساطته، فالكاتب يركز على التجربة الذاتية دون أن يذوب في ذاتية ومشاعر الآخرين، فهو يعبر عن الأنا فيعبر تعبير صريح عما يحدث في شكل وحدة الأضداد، والتقرب البارع للأشياء المتناقضة :الجد والهزل، المجرد والمرئي الملموس الجليل والوضيع، الحياة والموت، فهو يصور القلق وخيبة الأمل ، والضياع والغربة، والعزلة، والإحساس بالاختناق، وكأنها أمراض العصر ، ونوع من القطيعة بين الذات

---

(1) غنيمي هلال الروماتيكية ص55

(2) غنيمي هلال الرومتيكية ص 572 .

والعالم المحيط بالكاتب ، فالقطيعة هي اللحظة الأولى الجدلية الرومنتيكية (الأنا والواقع) مما تستدعي نوع من التعويض بواسطة الهروب بشتى أنواعه ، ليس الهروب إلى الوهم لكن محاولة ربط الذات بعالم تشعر أنها تحقق فيه ذاتها، فهو يخلق لنفسه عالم يحقق فيه ذاته ، فهو يخلق عالم يلتصق فيه ، وهذا نوع من جدلية المدرسة، بهذه الصورة أصبح البطل الرومنتيكي يعيد كل أخطائه وإخفاقاته على المجتمع، كما تنتهي كل مشروعاته بالإخفاق، لهذا عمدت الرومنتيكية على إجتياز الأحداث والشخصيات، وربطها بالواقع والغوص فيه، حتى يعكس مافيه من تناقضات، تعري الجوانب البغيض ((وعلى هذا فالمسرح يجب أن تكون مرآة ذات بؤرة تكبر ولا تضعف تجمع وتركز الأشعة الملونة بحيث تجعل الشعاع الضئيل ضوءا، وتجعل من الضوء نارا [1])).

كل واحد من الكتاب الرومنتيكيين كيف يعبر عن شعوره ، فلا يجمعهم شكل ولا موضوع لكن لكل واحد الحرية في أن يكون أي شيء وأن يعبر عن حقيقته وعن أحاسيسه، فكانت القطيعة من النماذج والتقليد والمحاكاة، رغم هذا فالأصالة مطلب رومنتيكي جوهري ، ومتميز عن غير الأصلية ن لكن لا يوجد نموذج يتحدى به لكن هناك تحف متباينة ، فالقاعدة هو ما يعبر به عن داخله لا غير، و التعبير عن الذات هي مطلب رومنتيكي، وهذا من أجل تعميق التجربة الذاتية الشعورية، و التركيز على الغوص في المتناقضات التي تغذي نفسها، من أجل البحث عن القيـــــــم الأصلية .

((إذا كان الأدب الكلاسيكي عقليا فمن الطبيعي أن ينصرف إلى البحث عن الحقيقة في معناها العام الذي يتعرف عليه الناس جميعا لذلك العهد ويؤمنون به متجنبا متاهات المشاعر الفردية، والأخيلة الجامحة التي تقود إلى الخـــــروج

---

[1] عمر الدسوقي المسرحية نشأتها تاريخها أصولها

عن الألوف، أو تمس ما أصطلح عليه من القواعد والعادات فهو أدب معتدل))[1].

فالعقل يتحكم في كل شيء ، وله سلطة قوية من أجل المحافظة على القواعد، ((وشديد المحافظة على ما يؤمن به من أخلاق فيه قداسة لا تنازع)) [2]

أما الاتجاه الرومنتيكي فدليله القلب ، و العواطف، وغايتهم البحث عن مواطن الجمال وحده عندهم مرآة الحقيقة التي ينشدونها ، لهذا ارتبطت الرومنتيكية بالعصر الذي ظهرت فيه، وهو العصر الحديث، و الذي يبدو وكأنه يسوده نوع من الفوضى ، حيث كان في الماضي جوهر الأشياء ثابت التي تمثل الحقيقة، رغم هذه الفوضى ما خرج الكاتب عن هذه الجواهر ، لكنه في نفس الوقت عاش فوصى الأشياء التي أراد أن يغوص بها الجواهر الثابتة ، ومنه جاء الشكل . فتجربة الكاتب هي التي تقرر مضمون وشكل الشيء الذي يقى إلى مرتبة الجميل وتجربته هي المقياس ، وليس الجواهر المطلقة ، فهي أي الرومنتيكية ثورة على المثالية الأفلاطونية التي تمثل الم ثل التي تمثل حقيقة الأشياء، فالتجربة هي المقياس وليس المثل ، ومع الثورات كان كل فرد يعتبر معني بهذه التغيرات مقارنة مع الماضي الذي يعتبر القصر هو المعني ، أما الأفراد فهم خارج التاريخ .

تعتبر الرومنتيكية فن عصر ظهر فيه ثقل العالم بأسره ، وكل المتناقضات، والأمراض طفت إلى السطح .و أن كل فرد مسؤول أمام هذا الوضع، ومنه جاءت أهمية الفرد في هذا العالم الجديد ، فالرومنتيكية هي تعبير عن إحساس الفرد .((لذا يتغنى الرومنتيكيون هياما بجمال النفوس عظيمة كانت أم وضيعة ، وتأخذهم الرحمة بالجنس البشري كله ، فتفيض عيونهم بالدموع لضحايا المجتمع منادين بأنصافهم ، مهاجمين ما استقر في المجتمع من قواعد مشيدين بالحياة الوديعة الجميلة للطبقات البسيطة، التي تحضى بما لا به ذو الجاه

---

(1) غنيمي هلال الرومنتيكية ص 16
(2) المرجع نفسه ص 17

من الطبقات الأرستقراطية [1]))لهذا فهم لا ينشدون الحقيقة التي ألفها الناس ، وأصبحت معروفة عندهم لأن الكاتب الرومنتيكي يعلم أنه في عالم لاهادي له سوى القلب، والعاطفة، لهذا لجأ إلى الطبيعة وتغنى بها.

((فالصور والأخيلة والأصيلة التي تستخدمها لغة الأحلام ، لغة التنبؤ الشعري توجد في الطبيعة التي تحيط بنا ، و التي تظهر كأنها عالم من أحلام مجسمة.. الحقيقة التي ينشدها الرمنتيكي ذات طابع ذاتي ، أسيرة لخيال الكاتب ، وعطائه، وتبدو في ثوب جديد ثائر)) [2]

عرفت الرومنتيكية عدة إتجاهات، ففي الأول جاءت كردة فعل على الثورة الفرنسية فهي ردة فعل على ظاهرة تاريخية ، تأخذ قيمها من التاريخ ، من الماضي، لا تجده فـي الواقع ، من ثم تنقد الواقع وفي نفس الوقت محاولة الإندماج في الواقع الجديد لأن أحلامهم لم تتحقق مع ظهور الملكية ، وهؤلاء الكتاب يمثلون على المستوى السياسي اليميني والديني الكاثوليكي المتطرف لضرورة إعادة النظر في تقاليد عصر النهضة .

فالتناقض ظهر على المستوى الأدبي وعلى المستوى السياسي، الليبراليون هم الذين يدعون للعودة للملكية ، و الدين وإلى تقاليد العصور الوسطى أو القديمة ((الليبراليون هم الكلاسيكيون ، سلطة العقل)) لكن مجددي الأدب رفضوا قيام الليبرالية التي بدأت تسود ونتيجة إحباطهم، رومنتيكية أرستقراطية، وهجرتهم إلى إنجلترا عام 1848 مثل لامارتين، وديبريو .وبدأ يغذيا حقدهما على المجتمع في ذكرياتهم عن عالم قديم وشخصيات من الماضي ، وهم أدباء أرستقراطيين يشعرون بالعزلة، والوحدة، ونجد هذا في أعمال فيكتور إيقو الأولى سواءا مادحا أو راثيا ، مما ولد لديهم الإحساس بالانفصال عن العالم الجديد ، وهذا نتيجة الإحباط الذي قضى على أحلامهم التي كانوا يعلقونها، ونتيجة لظهور الثورة ضاعت أحلامهم، وصفيت ثرواتهم، مما جعلهم يصابون بالإحباط والفشل .ولم

(1) غنيمي هلال الرومنتيكية ص 18

(2) المرجع نفسه ص19

تعد للحياة قيمة نتيجة ضياع أملاكهم وكأنهم أحسوا بالضياع، وخاصة من هاجر منهم إلى إنجلترا وعرفوا المنفى مثل "شتودوبريو" وكانت ألام أولادهم أكثر عندما فتحو عيونهم على روايات وقصص مخيفة، تروى عن واقع فرنسا وثوراتها .
فأصبحت حياتهم تسيطر عليها قصص الخوف المملوءة برواية حياة الشهداء، مثل لويس السادس عشر ، والسابع عشر رغم عودة الملكية إلا أن جراحهم لم تضمد فعادت الكثير من الأسر إلى الوطن الأم، والثورة ما زالت قائمة بقيمها ومبادئها، لهذا لم يستطيعوا الإندماج ، فلامارتين يقول أبدا لا أعرف السعادة في أي مكان أما الإتجاه الثاني فهو على المستوى السياسي ، فهؤلاء الكتاب التقوا مع كل الرافضين لهذا الواقع من عامة الناس الموجودين في المجتمع ، فهم منفصلين عن واقعهم يحنون إلى الماضي والمفروض الكتابة عن واقع مجتمعهم الذي إندمج مع الواقع، إذن لم يكتبوا ، و إن كتبوا الذي يهتم بكتاباتهم أبناء مجتمعهم وليس للملوك أو للآهلين للقصور كما أبناء الطبقة البرجوازية بدؤوا يحسون بخيبة الأمل لما جاءت به الثورة فهم يحسون بالغربة ، فلم يجدوا كتابا يعبرون عن إحساسهم ، إلا كتاب المدرسة الرومنتيكية .

إلى أن أصبح أبطاله من الواقع المعاصر ، مما كان له جمهور ليس من البرجوازيين فقط إنما توسعت القاعدة لتضم بعض فئات المجتمع ، ومنه بدأ يعبر عن قيم واقع جديد، ففي مسرحية روي بلاس ((في عالمهم الذي نجد على سبيل المثال متسولا حافي القدمين ، يعيش مشردا في الطرقات يقاسي الجوع نهارا والبرد ليلا ، نشأ يتيما فربي عن طريق الإحسان في إحدى المدارس ، فكان شاعرا حالما وبذلك يحلم ؟ يحلم عن تعطله وبؤسه للثراء أمام بيوت النبلاء ناقما حاقدا عليهم، ويحلم بمجد يتيح له تنظيم الدولة على نحو يرضاه ، يحلم بحب الملكة، ثم يتاح له تحقيق هذه الأحلام .)) [1]

[1] غنيمي هلال الرومنتيكية ص18

أما الإتجاه الثالث وهو الإلحام بين الكتاب الرومنتيكيين الذ ين فقدوا قاعدتهم، وفي نفس الوقت ظهور جيل جديد لم يجد من يعبر عن همومه كما أنه لم يظهر في صفوفه لم يتكلف ويعبر عن أحاسيسه ضمن ذلك جاء الإلتحام لتكون الرومنتيكية الشعبية والتي تخلت عن البكاء عن المتضي وتمجيد أبطاله .لكن أصبح أبطاله من عامة الناس أو الشعب ، ومعبرة عن واقع متوجه إلى المستقبل هذا خلق نوعا من صراع الأجيال فالرمنتيكيون البرجوازيون يرون أنه لا يحق التعبير عن شيء خارج نظرتهم ولا يتم بعيدا عن البرجوازية وقيمها، ولا يتعداها مهما كانت الظروف، وجيل أخر من الليبراليين الذين تربو في المناصب ، تمردوا على أبائهم البرجوازيون ، هذا إجمالا كيف تبلورت الحركة الرومنتيكية، وكيف إستطاعت الوقوف في وجه الكلاسيكية الند للند حتى أزاحتها من طريقها بعد أن وصفت هذه الحركة في بدايتها بالهرطقة ، لكنها صمدت، فاستطاعت أن تقف وتقوض الأسس التي بنيت عليها الكلاسيكية .

فالرمنتيكية ثارت على القواعد الأرسطية التي بنيت عليها المسرحية الكلاسيكية، وهي الوحدات الثلاثة ، ثم إلتزمت الأسلوب المنمق والمدبج، أو المرصع بالكلمات الفخمة وهذا أسلوب رفيع يعكس الشخصيات الأرستقراطية فلا مجال للوضاعة والسخافات ثم التركيز على وحدة النغم، لكن كتاب المسرحية الرومنتيكية وجدوا أن هذه القوالب الجامدة والقديمة لا تجعلهم يحققوا أحلامهم، ونوعوا التي يريدون التطرق إليها مثل تمثيل ((لحظة مهمة من التاريخ لها أثر وطني وفيها شخصيات متعددة وقانون الوحدات لا يلاءم هذا النوع من الموضوعات)) [1]

لهذا يرون أن وحدة الزمان لا تسمح لتطور العاطفة ، وأصحاب هذا الإتجاه يمتازون بالعاطفة المشبوبة ، وهم يرون أن لكل حدث زمانه ومكانه الخاصين . فالإنفعالات في تطور لا تقع في وقت واحد ، لا يمكن تصوير حركة شعبية في

---

[1] عمر الدسوقي المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ص 236.

زمن الدورة الشمسية، فالأحداث تقع على مستوى الرؤيا ولا تسرد . أما وحدة المكان استبدلت بالمعقولية فالفعل هو الذي يوحي بالصورة الدقيقة للواقع ، فلم يعد الرومنتيكيون يجنحون إلى الماضي التليد التي لا تتفق وروحها مع الواقع والحياة الحديثة فاكتفوا ((بمعالجة موضوعات من تاريخ الوطن ، ليثير المؤلف فيها لكبار حوادث تاريخها ، متقيدين في ذلك بشكسبير ، فاقتضت طبيعة هذه الموضوعات ترك وحدة المكان والزمان الكلاسيكيين ، وعرض الوحدات في زمن طويل وأمكنة مختلفة [1]))

أما وحدة النغم فالمسرحية الرومنتيكية إختلطت بين الجد والهزل، والرفيع والوضيع، لأنها لم تأخذ أبطا لها من النبلاء بل أصبحوا من عامة الناس لهذا الرومنتيكية تجلت عن النظم وأصبحت مواضيعها تكتب نثرا ((كما حطم الرمنتيكيون قوالب الشعر وأغراضه كما كانت في القديم ، وحطموا كذلك الحدود الفاصلة بين المأساة والملهاة، فكانت الدراما الرومنتيكية جادة هازلة، آسية مرحة ...لأن الحياة يتجاور فيها العنصران الوضيع والرفيع، كما يتجاور القبيح والحسن، و الجد والهزل ..للأنفي الإنسان العنصران معا ، فإذا فصل الجد عن الهزل ضاعت الحقيقة الحية بهذا الفصل ، على أن الطبيعة نفسها تخلط النور بالظلام، وتجاوز بين الجسم والروح دون أن تخلط بين كل منهما)) [2].

فهم يرون الحياة بهذا المنظار ، الحياة مختلطة بالإثنين لا جد خالص ولا هزل خالص ، إنما الحياة يوم فرح ويم حزن وهكذا تسير الحياة ، كما كان الرومنتيكيون يصورون كل ما كان يقع في مجتمعهم ، بذلك يرسمون صورة لمجتمعهم، ويعبرون عن شعور هذا المجتمع وأمالهم، ونظرته على المستقبل ، وبمثل هذا الأسلوب مهدوا للواقعية والطبيعة .

---

[1] غنيمي هلال الرومنتيكية ص 220

[2] المرجع نفسه ص 222

من الأسباب التي عجلت بموت الحركة الرومنتيكية ، ظهور الإتجاه الواقعي، هو العزلة التي كان البطل الرومنتيكي يضربها على نفسه، و إنقطاعه التام عن الواقع، وهذا راجع إلى خيبة الأمل التي حلت بالكاتب الرومنتيكي نتيجة ما ألحقته به الثورة ، لكن الحركة الرومنتيكية لم أرادت أن تخرج عن التقليد السائد في كتابة المسرحية الكلاسيكية، إستطاعت في نفس الوقت أن تؤسس وتضع القواعد لإتجاه مسرحي جديد يأتي بهدها، لأن المسرحية الرومنتيكية خرجت على بعض الموضوعات مثل خرق قانون الوحدات الثلاث ، و أبطالها أصبحوا عامة الناس مما مهد الإبتعاد بالكتابة المنمقة ، و الإقتراب من لغط البسطاء ، وكذلك الإبتعاد عن وحدة النغم ، فجمعت المسرحية الرومنتيكية بين الجدل والهزل، والجليل والوضيع، وهكذا .وقد أثنى زوال الحركة الرمنتيكية فضلها في ما فعلته في الأسس التي تنهض عليها المسرحية الكلاسيكية لكن في نفس الوقت أعا بعليها أنها لا تأخذ موضوعاتها من الواقع ، ولا تعتني به ، وهروبها إلى التاريخ وتركيزها على الشخصيات السطحيِة التي ليس أي بعد حالمة تعبر عن ذاتها فقط ثم ((يدعو زولا إلى التصوير الواقعي في الأحداث والشخصيات والقضايا وينذر بأنه إذا لم يلجأ المسرح إلى الإتجاه الواقعي فإنه مقضي عليه بالموت لا محال))[1]فزولا يدعو أن يكون الكاتب أكثر إلتصاقا بالواقع بل إن تحتم الأم ر عليه الإندماج فيه حتى يستطيع أن يعطو ا عليه صورة صادقة، وكاملة بعيدة عن كل شعور ذاتي أو جموح خيالي، إنما يقدر هذا الواقع في موضوعية بكل تفاصيله .

فالكاتب الواقعي عليه أن يندمج في الواقع ويقدمه وينقده ويكشف الأوضاع الغير جديرة بالرضا فهي تعبر عن الإرادة بالمعرفة الدقيقة الموضوعية للواقع ، فالواقعية ترى أن الحقيقة مختزلة في واقع الناس ومن يريدها عليه أن يجدها في

[1]غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ص575

المظاهر الخارجية ، وهو يكتفي بتصوير ظاهر الشيء دون أن يبحث عن الأسباب والمسببات فالكاتب الواقعي ينتقي أحداثه من الوقع لينتقدها فه ي قضايا تهم الناس يحثهم عليها بلغة يفهمونها عوضا للغة الرومنتيكية التي كانت شعرا وإستعارة إلى لغة بسيطة تعبر عن الأشياء تعبيرا مباشرا فالكاتب الرومنتيكي كان ملهما وذاتيا، أما الكاتب الواقعي يعمل ويكد، مركزا على كشف الوقائع مبتعدا على تغليب الذاتية، فالإتجاه الواقعي لكثرة استغراقه في تصوير الواقع لم يبقى له الشيى الكثير حتى يلتقي مع النقد كما إتصف هذا الإتجاه بالإتزان فهو لا يزيف الواقع ولا يهرب منه كما لا يعلق، ولا يدع ذاتيته تتدخل فهو يلاحظ الواقع ويقدم ما يلاحظه، فأصحاب الإتجاه الواقعي يرون أن الحدث مرتبط بالقوانين الإجتماعية للعصر ومتطلباته .

فزولا كان يرى الأدب كحركة إجتماعية، لهذا السبب كان يركز ويبحث عن أنماط الوراثة ، مكتفيا بالملاحظة دون البحث في خبايا النفس البشرية ((إن الوراثة والبيئة تفسر ملامح شخصية الإنسان كما تفسر سلوكه _ ولما كان سلوك الإنسان بهذه الصورة تتحكم فيه عوامل لا يستطيع الفرد أن يتحكم فيها _ لذلك لا يمكن إعتبار الفرد مسؤول عن سلوكه . . المسؤول الحقيقي هو المجتمع الذي سمح بوجود عوامل الوراثة وبيئة غير مرغوب فيها . لذلك نجد بعض المفكرين في هذا الوقت يطالبون بالتحكم في الوراثة بينما إتجه أغلبهم نحو إصلاح وتحسين البيئة الإجتماعية)) [1]

فزولا حاول جاهدا إستغلال الأبحاث المتقدمة في الوراثة ويسقطها على شخصياته التي تناولها ، و التي كانت من ذوي العاهات والمجانين فهو يعيد الأشياء إلى البيئة الإجتماعية أو إ لى عامل الوراثة ، و كأن الغنسان غير معني بذلك أو ليس هو نفسه مصدر لهذه الشروط والأمراض التي لحقت بالمجتمع . فزولا من خلال مذهبه كان يحاول أن يقبض على الحقيقة من خلال الملاحظة

(1) رشاد رشدي نظرية الدراما أرسطو إلى الآن 114

الموضوعية، وأن يجعل من العمل الأدبي كوثيقة علمية ، فهو من خلال الملحمة الإنسانية كان يدون كل كبيرة وصغيرة عن ما يجري في المجتمع، فهو إن تناول أسرة ما يقدم عنها صورة موضوعية ، وعن أفرادها خاصة لما وظف الأبحاث العلمية في الوراثة ((كان عمل بالزاك يقوم على الملاحظة والوصف أكثر من التحليل العميق . إذا كان يسعى أن يشاهد الحياة ويتأملها بموضوعية كاملة مما أدى به إلى الإهتمام إهتماما زائدا بالتفاصيل في ذاتها دون محاولة الربط بين المظاهر الإجتماعية المختلفة أو إكتشاف ما قد تكتشف عنه من قوانين))[1]فالكاتب الواقعي بتصويره الشيء من الخارج فقط دون أن يبحث عن السبب إذا ما كان له علاقة بالشخصية نفسها الإعتماد على الوراثة والتأثر بالنزعة العلمية والإكتشافات التي تظهر، فالطبائع تسير وفق خط لا يمكن أن يهرب منه فالعوامل تحدد سلفا مثل الخصائص الطبيعية وهكذا المصير لا مجال للحرية فيه فهو شيء يدعو للشؤم ((أصبح الكاتب يتبع في قصته الواقعة على حسب منه ج في البحث منظم إستقصائي، يجمع فيه معارفه بإطلاع على وقائع الحياة اليومية والفردية والإجتماعية ويترتب عن هذه الوقائع لتكون مجالا يحرك في شخصياته يؤثرون في الأحداث ويتأثرون بها، حتى ينتهوا إلى نتيجة مأخوذة عن أحداث الواقعة نفسها)) [2]. فالإنسان يرث من أبائه بعض الخصائص الفيزيولوجية، ومميزاته مما يؤثر على نفسه كما يقول برنارد شو الإنسان يولد كما تكون أي نبتة في الطبيعة .

فالمسرحية الواقعية سمة مسار الشخصيات المأساوية، والخصائص المميزة للشخصيات تجعل القارئ ييأس من مصير الإنسان ، فعالم زولا مملوء بالمختلين والمجانين والمصابون بالعاهات سواء الجسدية أو الفكرية فهم يريدون تصوير الحقيقة كما هي فلا يريدون تزيين الواقع وتجميله فهو لا يفصل طبقة عن أخرى .الفئات الدنيا مثل الفئات العليا في المجتمع فهو يصور الواقع كما هو الآن الإثنان موجودان في الواقع، فهذه هي الحقيقة كما هي، فزولا طبيعة التجربة عنده كانت

[1] المرجع نفسه ص 116
[2] غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ص515

موجودة، لأن إتبع قانون الوراثة وهي التي تحدد مصائر الأشخاص فزولا لم يكن يصور الواقع بقدر ما كان يستخدم الواقع وفق تصوره الخاص ، ليبث أفكاره الخاصة لتثبت صحة قانون الوراثة كما كان بلازاك ينتصر من المجتمع الإقطاعي فهو لا يدافع عن طبقة إنما عن مشروع سياسي ، فالعالم الذي يصوره هو الذي يناقض أفكاره ، لأنه يصورا لبرجوازيون يتسلقون السلم الإجتماعي ، وأبطاله إيجابيون من الناس البسطاء رغم أنه كان إقطاعي، برغم ذلك إنتصر للواقع .

فالكاتب الواقعي يشارك ، أما الكاتب الطبيعي يشاهد ، من هدا المنطلق إختلفت وضعية الكاتب من المشاركة إلى المشاهدة ، فالمشاهد لا يدرك طبيعة الصراعات الدائرة داخل المجتمع فالطبيعة مجرد صورة فوتوغرافية ، وحكايات دون الغوص في الجوهر ، مما جعل واقعية بلازاك تختلف عن زولا ، بلزاك شخصياته نموذجية جامعة بين العام والخاص، تصوير الجانب المتميز عن كل الشخصيات الموجودة في المجتمع ، (فالوضع) جانب عام ، كل واحد كيف يتصرف مع هذا الوضع ، بطريقته الخاصة وهذا (الخاص) يعبر عن الوضع العام بطريقة خاصة ، لذا إعتبرت شخصيات بلازاك نموذجية لأنها تعبر عن ذاتها، لكن نفس هذا التعبير يكون عام ومتفاوت .

لم يفسر زولا الطبائع السلوكية إنما وضعها في طابع فيزيولوجي وراثي ، وعليه بنا مصير شخصياته ، في مصائر مأساوية حتمية لا يمكن الفرار منها ، فكان يصور التاريخ البيولوجي في تعاقب الحوادث الطبيعية والدموية في سلالة من السلالات، لأن زولا إعتمد في أعماله على سلالة عائلة واحدة فقط ، صور صراع الذي كان يدور، والأشياء التي كانت وراء الصراع فهو لا يصور بطريقة تحليلية فقاده منهاجه إلى وصف العلاقات فهو أراد ان يصور ثبات الطبيعة البشرية رغم أن التاريخ يتبدل ويتغير فالشخصيات بيولوجية ، قانون الوراثة يمنعها من الإفلات من المصير المحتوم مما أضفى عنها طابع الحتمية (بالوراثة)،

بذلك فقد زولا الحس التاريخي في تفكيره فهو يحلل السلبية الإجتماعية ، سلبية سيكولوجية التي تثبت الغموض في ترابط الأحداث .

فطبيعة البطل عند زولا ليس بالإنسان التاريخي إنما هو كائن بيولوجي يحمل مفاسد البيئة وكأن سطوة الأقدار (القدرية) التي كانت عند الإغريق حالت محلها الحتمية البيولوجية أو الحتمية الوراثية، فالإنسان مثل الحيوان أو قريب منه لأن الإنسان تسيره غرائزه فتذوب طبيعته في الجانب ا لفيزيولوجي الجسمي لهذا نجد الواقعية تصفه بقدر ما . أما الطبيعية فتجسد مفهوم علمي وتستقي من الواقع مادتها التي تكرس هذه الفكرة وتشوهها ((وقد اعتمدت الواقعية الزولية بالكشف عن أثر الوراثة في الإستعداد الجسمي والميولات النفسية، لجلاء جوانب الجبرية الطبيعية، ولتفسير السلوك الإنساني سلوكا علميا [1]))

فالبطل أصبح مشدود إلى وضع لم يتسبب في حدوثه كما يتحمل نتائج هذا الوضع لأن البطل ظل مقيدا ببيئته منقادا إلى قدره ، يقول زولا ((الوقت مليء بالمتاعب .. هذه المتاعب هي التي تصورها ..و أود أن أؤكد بشدة أنني لا أنكر عظمة المجهود الحديث ولا أنكر أننا نستطيع أن نقدم بطريقة أو بأخرى نحو الحرية أو العدالة بل أنني سأجعل من المفهوم أني أؤمن بهذه الكلمات .. الحرية ..رغم إعتقادي أن الإنسان سيبقى دائما هو الإنسان ..طيبا أو رديئا ..وفق الظروف وإن لم تصل شخصياتي إلى (الطيب) فذلك لأننا لازلنا على طريق نحو بدايـــة الكمال [2])).

فالتحولات الكبرى التي جاءت بها كل من الواقعية والطبيعية هو العناية بالتفصيلات لأنها العناصر المشتركة للواقع فهي التي تشكل الحاضر ليس التاريخ والخيال ((يفضل الكاتب الطبيعي أن يختار موضوع من أ حداث العصر الذي يعيش فيه والبيئة التي يحيا بها ، بل أكثر الموضوعات حدتا أقربها إلى أمزجة جمهوره من النظارة، ثم هو يختار هذه الموضوعات من ذلك البحر المستقر الذي

---

[1]غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ص 616
[2]حسين رامز محمد رضا الدراما بين النظرية والتطبيق ص145

تضطرب فيه حياة الرعاع بل أسفل طبقة من طبقاتها [1])).

هذا الواقع بكل تناقضاته يجع ل من الكاتب مادته الأولى لأن مثل هذه الأشياء لا يجدها في كتب التاريخ أو في حياة الطبقة الميسورة من الشعب ((حيث حضارة التأدب المصطنع والنفاق الإجتماعي معالم شخصياته الحقيقية، ولكن خليقة أن يبحث عنها في المستشفيات ودراسات رجال القانون فإن ثمته فيجد أكداس من المضحكات المبكيات في حياتنا المعاصرة[2])).

فالواقعية لا تزيف الواقع إنما تصوره كما هو الكاتب مبتعدا أن يصور المجتمع في مثالية أو يجعل منه مجتمعا مثاليا ، فهو يصور الواقع في موضعية كما فعل بلازاك وزولا لما حاولا رصد حركة المجتمع وما يدور فيه، فزولا كان يرى الأدب كحركة إجتماعية لذلك كان يركز ويبحث عن شخصياته المشدودة إلى واقعها الإجتماعي أو إلى بيئتها فهو يكبلها بهذين العنصرين ، وكان يرى بلازاك نفسه عالما عندما كتب المأساة البشرية كان يرى أنه الأول الذي دون تاريخ الأخلاق ((وتلك الغاية التي دعا إليها بلاز اك هي جعل الأدب تاريخا أخلاقيا للعصر الذي يعيش فيه الأديب وهي النظرة التي دعى إليها من قبل فولتير وطبقها أستاذه ويلتر سكوت الأيقوسي المشهور وعلى هذا فالأديب في رأيه هو مصور وفيلسوف ومؤرخ وفنان وعالم أخلاق .. وقد إستطاع بلازاك أن يخلق ما يقرر مكن الف شخصية، كلها تقريبا من الطبقات الدنيا والوسطى)) [3]

هذا التصوير لا يجب أن يكون وراءه هدف خلقي أو سياسي أو ديني لأن الأدب في رأي فولتير مثل التصور والموسيقى فإذا وصل الأدب إلى الجمال الفني فإنه حتما يصل إلى الجمال الخلقي، لهذا فالكاتب يصور واقعه في حياد تام مثلما فعل زوالا بعيدا عن الذاتية لكنها حاضرة لأن الكاتب يصور من وجهة نظره هو وكيف يرى في نفس الوقت الأشياء رغم ذلك يحاول الكاتب أن يبتعد عن الخيال والإلهام ((نحن لا نعيش في إلهام طول حياتنا، إن الجواد يمشي أكثر مما

---

[1] دريني خشبة أشهر المذاهب في المسرحية ص157
[2] عمر الدسوقي المسرحية نشأتها وتاريخ أصولها ص 274
[3] عمر الدسوقي المسرحية نشأتها وتاريخ أصولها ص248

يجري، إن هذا الإلهام لا يأتي من تلقاء نفسه ولكن نحن الذين نهيئ له الفرص ، فيجب أن نتحاشى هذه الفرص والتي لا نعمل على إيجادها [1]))

كما عملت على تصوير الواقع ودراسة الشخصيات، وملاحظة أخلاق المعاصرة، كما صورة هذا الواقع في نزعة تشاؤمية نتيجة الحتمية البيولوجية الوراثية التي لا يفلت منها أحد فهي مثل الكلاسيكية التي تجعل الدراما مستحيلة ، فالدراما تكمل في محاولة الإنسان فهم محيطه والتحكم فيما حوله ، وكأن هذه القدرية عادة في المسرحية الواقعية في ثوب جديد وهي البيئة والوراثة ومصير البطل مكبل بهاذين العنصرين ..

فالشخصيات لا تحلل عن طري ق الاستبطان ، إنما عن طريق الوصف الخارجي مثل ملامح الوجه ونقل خطاب الشخصية المشدود دائما إلى الواقع، فهو يرصد الحالة النفسية من خلال الأفعال مثلما فعل زولا ((أن يطبق طريقة العلم التجريبي على الأدب فأخذ يحلل الظروف الإجتماعية التي تحيط بشخص ما ، ثم يمزج عناصرها بعضها لبعض ليرى ماذا ينجم عن مثل هذا المجد ليضيف إلى هذه الشخصية عنصر الإدمان على الخمر مثلا ويضيف إلى تلك الشخصية عنصر الشهوة الحيوانية ثم يتعقب ما عن مثل هذه من أثر في السلوك [2]))، ثم أستغل تقدم العلم في الوراثة ، وحتى يتعرف على الشخصية يرجعها إلى أصلها أو إلى شجرة العائلة حتى يرى أن الوراثة أو ما ورثه عن أجدادهم سلوكياته .

ثم جاء الإهتمام بالفرد على حساب المجتمع في الأخير على أنه سبب الوراثة، وما حصل ، وكذلك البيئة لها طرف فيما حصل أو يحصل فهؤلاء الأفراد ضحايا المجتمع ، و البيئة القاسية ولو صلح هذين الأمرين أو العنصرين لصلحت حياة الأفراد وكانوا أسوياء .

((فالإتجاه الطبيعي يضع نفسه في الطريق المقابل للواقعية أو يريد الإنفصال عن الإتجاه الواقعي في عدد من المسائل والسعي إلى إعادة خلق ظواهر

---

[1] النص لفولتير من كتاب المسرحية نشأتها وتاريخ أصولها ص 251

[2] عمر الدسوقي المسرحية نشأتها وتاريخ أصولها ص 271

الواقع بصورة دقيقة ، و الإهتمام زائد بالواقع المعاش ، و التوسع في مجموعة المواضيع الإجتماعية كل هذه السمات الخاصة بالإتجاه الطبيعي تكاد تعمل إلى الإقتراب بالفن من الحياة)) [1]

فلا وجود للموضوعات الحقيرة فالكاتب يأخذ مادته من صلب الواقع اليومي، يستثني حتى الأشياء المقززة فهو يصف الشر كما هو وهو يس مي الأشياء بسماتها ((بالميل إلى الإستفادة، بالموتيفات الإجتماعية بموبقات بيولوجية، والمبالغة بدور الوراثة التي تجري تصويرها وكأنها تحدد مقدما وبصورة دقيقة تصرف الإنسان بالمجتمع كما تحدد إمكانيته ومصيره)) [2]

بهذه الطريقة كانت تختار المواضيع، وكيف كان ينغمس الكاتب في قضايا الناس دون ان يختار، أو أي حرج في ذلك .

---

[1] مجموعة من كتاب الروس نظرية الأدب ص 795

[2] نفس المرجع ص 795

الـــــــــــرمـــــــــــزيـــــــــــــــــــة

المدرسة الرمزية جاءت كردة فعل ضد الواقعية التي أخضعت كل شيئ إلى منطق التجربة العلمية ، بعيدا عن كل حس وشعور داخلي ، وكأن القدرية اليونانية رجعت من جديد ، محاصرة البطل ومكبلته إلى عالمي الوراثة والبيئة ((فالرمزية تعبر عن حقيقة ما توحي بها ، فلها ظاهر وباطن، معنى جلي ومعنى خفي، والمسرحيات الرمزية الناجحة ذات مستويات متعددة المعنى ، ظاهرها أحداث وأشخاص تقليدية على حساب الموضوعات المسرحية وتنت هي جميعا إلى معنى تجريدي غامض عن قصد، بحيث يوحي أن معنى المسرحية وراء الأحداث والأشخاص في حقيقة تجريدية مستعصية لا تشفي عنها الوقائع إلا الدقيق لسماتها المعروفة في المسرحية))[1]

فالكاتب الرمزي لا يعبر عن الواقع مباشرة ولا ينقله نقلا مطابقا لصورته الأصلية إنما يعبر عن هذا الواقع من خلال تهويمات الخيال ، الكاتب يربط الفكرة بالشكل الرمزي الذي أصبح موضوعا يدرس فهو يقوم على الربط المباشر بين المدلول العام وبالتالي الروحي ومن الشكل الذي يمكن أن يكون مطابق أو غير مطابق هذا الترابط تصوغه الخيال والفن معا بدلا أن يصوغه على أنه واقع موجود من تلقاء نفسه أو ذاته .

فالرمزي الذي يكون موضوع للفن يفصل بين المدلول العام والراهن المباشر للطبيعة فهو يقع على التصوير المطلق على أنه ماثل فعلا وحقا في هذا الراهن المباشر فهنا نجد أنفسنا في ترابط حميم بين المطلق والحقيقي وما يربطهما ينبع مباشرة من مواضيع الطبيعة الواقعية ، و النشاطات الإنسانية والذي يتحقق في الفن الرمزي ((الذي يكون إما بالموضوع أو اللفظ أو الحدث أو النغم وذلك يمكن الإحاطة بفكرة فلسفية التي تكمن خلفها ، من حيث أنها محاولة لإدراك

[1] غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ص 602

جوهر العالم من خلال نسبية الوجود ولذلك لتخطي الحقيقة الفردية إلى الحقيقة الأسمى التي يحاول الشاعر والأديب أن يدركها عن طريق الحدس وأن يعبر عنها عن طريق الإيحاء)) [1]

فالكاتب لا يرى الحقيقة في الأشياء المادية الظاهر إنما ما يوجد وراء الأشياء فتصبح هذه الأشياء تجريبية بحيث لا تصبح في حاجة لأي شيء ملموس وهذا حتى يتحلل من المجتمع ومواضعاته، فالكاتب الرمزي لا يرى أن يكون مقيدا بمجتمع وإن فعل وصور هذا المجتمع فهو يرى ذلك نوعا من الإنخراط في هذا المجتمع لأنه مل من تكرار الواقع والأشياء المحسوسة لذا جاء رفضه للواقع كردة فعل لهذا الواقع المحبط بالآمال من هذا المنطلق قال النقاد عن الرمزية أنها عودة للرومنتيكية بثوب جديد .

فهذا الإتجاه يخدم الفن فقط الفن للفن، الكاتب يهرب من المجتمع وتحمل المسؤولية يرفض القيام، فيهتم بالشكل لأن قانونه قد تعالى على المجتمع وعدم الإستفادة من فنه أو أي شكل يخدم المجتمع ومن هنا تظهرهم كذلك عزلتهم ، وإقبالهم على كل ما يرفضه المجتمع ((وعلى المؤلف قبل أن يترجم هذه الفكرة والحقيقة المستعصية أن يستغرق في صور العالم الخارجي وحركات وجوه نشاطه قبل أن يفكر في إستخلاص العنصر المستتر من خلالها، حتى يتسنى له أن ينقل قارئيه ومشاهديه من الواقع المعالم النفسية والإجتماعية الرهيبة المجهولة [2]))، وخير مسرحية قريبة من هذا الوصف مسرحية مترلينك – بيلياس وميليزانت – حيث تجري الأحداث في كهف مظلم به ممرات كثيرة وهي رمز للنفس البشرية كما تنبعث من هذا الكهف روائح نتنة ومستنقعات أسنة كلها تعبر عن الإنسان وكأن جدران الموت مطبقة عليه هنا يحدث الهروب من الواقع ويستغل الطبيعة ليصور النفس البشرية إيحاءا أحسن تصوير حيث لا يقدر عليه أحد وبذلك حدث الإنعكاس المتبادل بين الطبيعة والإنسان او بالأحرى حقيقة النفس البشرية .

---

[1] من مقدمة مسرحية موريس ميترالانك بيلياس وميليزانت ص 5

[2] غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ص602

فالصياغات الرمزية كثيرا ما تصطدم بالمجتمع لأنه يصوغ حقائق جنسية تمارس وراء الستار فاعتبرت فضائح مما سبب لذلك العديد من المتاعب للكاتب، لأنه كشف الزيف البرجوازي فهذا السلوك هو نوع من النقد الموجه للمجتمع أو يأخذ طابع الإحتجاج على المجتمع، لأن مثل هذه الحقائق لا ترضي البرجوازي أن يعلم بها الناس .

فملخص المسرحية أن جولو الأمير تاه في الغابة لما كان في رحلة صيد وإذا به يجد فتاة جميلة جدا يقنعها في الأخير أن تذهب معه إلى الكهف الموحش ذو السراديب الكثير ، والمظلمة والمستقعات الأسمة التي تنبعث منها رائحة كريهة . في الكهف تلتقي ميليزاند ببلياس أخي جولو يتعلق بها ويجد فيها ضالته والعوض إلى الحنين، والجدب العاطفي الذي يعاني منه لكن هذا لا يرضي جولو فتثير غيرته فيقتله ومباشرة بعد ذلك تموت ميليزاند ، وكأن قدرا مأساويا جلب أحدهما إلى الآخر .

مثل هذا الأدب صعب الفهم ((الأدب الرمزي هو ذلك الأدب الذي يقرأه القارئ العادي فلا يفهم منه إلا ظاهره ، أما القارئ المتأني فيفهم منه هذا الظاهر ولكنه لا يقف عنده بل هو لا يكاد يمضي في القطعة الأدبية الرمزية حتى يبهره ما تحت سطحها .. وما تحت هذا السطح لباب الأدب الرمزي، ومن أعاجيب هذا الباب أنه يتخايل بصور مختلفة في ذهن القارئ المتأمل صور تتفاوت في مقدار ما فيها من الجمال والمعاني والأهداف)) [1]

مثلا في المسرحية لما تذهب ميليزانت مع بيلياس إلى أحد المستنقعات ويضيع منها خاتم الزواج الذي أعطاها إياه جولو، وكأنه إشارة إلى ضياع الزواج نفسه بالإضافة إلى أن هذا الكهف يعتبر قلب بيلياس الذي إلتهم كل شيء .

ثم في إحدى المرات يذهب الأخوان إلى إحدى المستنقعات التي تنبعث منها الروائح الكريهة ، فهي رمز لما بينهما من غ يرة، وهي رمز كذلك للنفس

[1] دريني خشبة أشهر المذاهب المسرحية ص185

البشرية الأسمة والمخادعة . فهي رمز للخواء الروحي وكان الإنسان كالغثاء ((الاقتصار على التصوير سمات موحية من الحدث كالسراديب والمستنقعات التي تسمم القصر . ومنضر قطعان البقر تئن كأنها تشم رائحة المجزرة والخراف تكف عن الغثاء لأنها علمت أنها تسير إلى غير طريق المرج، ومنضر الموتى جوعا حول القصر ..

كل هذه المناظر مختارة في إحكام لتنظيف إلى الإماء العام في الحرص على عدم تحديد الملامح النفسية ، كي يصير الحدث عاما تكتنفه أسرار الرهيبة يدعمها أسلوب شعري يعبر عن الحيرة والقلق،
إتجاه المجهول [1]))

الكاتب الرمزي يحتوي المواضوعات والقواعد التي تحكم المسرح ، لكن في نفس الوقت كتابة مسرحياته لا تلعب فهي فكرية وللقراءة فقط ، فهي محاولة الإبتعاد عن الركح ، فالكاتب لا يأخذ بعين الإعتبار أنها ستلعب فهي نصوص مسرح متخيل يحلم به الشاعر، في شكل مفتوح إلى تهويمات الخيال .فإبسن مثلا لما كتب مسرحيته (بيرخنت) لم يكن يدري أنها تلعب في يوم من أيام الركح لما كتبها كان يريد منها رسالة متداولة بين يدي شباب وطنه الكسالى حاثا إياهم على العمل ومحاربة الخمول ، لكن لما سمع أن مسرحيته (بيرجنت) ستمثل في ألمانيا سافر هناك ليرى المسرحية ، فسر لهذا العمل كثيرا ((فلما شهدها هناك راعه الإخراج ثم راعه التمثيل .. لكن الذي راعه أكثر وملك عليه تفكيره هو أن هؤلاء الألمان قد فسرو ا المسرحية تفسيرا رمزيا وأخرجوا لها من المعاني ما لم يخطر للمؤلف على بال . هذا هو الأدب الرمزي)) [2]

لكن الرمزية أول ما ظهرت في الشعر على يد بودلير ، ومالاراميه، فالرمزية وصلة فرنسا عن طريق بودلير لما ترجمة أعمال أدجر الان بو ونشرها على الناس فكانت أول مؤثر في إتجاه الرمزية الفرنسية ، فهناك من قال

---

(1) غنيمي هلال النص الأدبي الحديث ص603
(2) دريني خشبة أشهر المذاهب المسرحية ص 185

أن الرومنتيكية عادت بشكل جديد متمثلة فـي الرمزية، و إدجر ألان بو الأمريكي أحد رو ادها.

في محاضرة له عام 1848 عنوانها المبدأ الشعري يقول فيها أن الإنسان مقسم إلى ثلاث قوى : قوى العقل، قوى الضمير ، قوى النفس، فالأولى معنية بالصدق، و الثانية بالواجب، و الثالثة بالجمال، ولذلك النفس مسؤولة عن الشعر لهذا يصدر منها وغايته كشف الجمال ، فنظرة بودلير للشعر هي آخر خطوة للرومنتيكية نحوه قبل أن يصبح رمزيا خالصا ، لأن الرومنتيكيون كانو ا يبحثون عن عالم آخر فجاء بودلير وحدده وكانوا يربطون بين الشعر والجمال فقال أنه لا يرتبط بشيء إلا الجمال ولكنها ع ودة من أجل الفن للفن ، ويقول بوب المز نستطيع أن نقل التجارب الذاتية لنقل صورتها الجميلة ، و الحكم الوحيد فيها أن تنقل الفكرة لأن موضوع الذوق هو الجمال، والذوق لا شأن له بالواجب الذي هو موضوع الحاسة الخلقية، ومع ذلك ذوق يشرح مواطن الجمال في الواجب من حيث هو جميل، ويحمل على الرذيلة من حيث هي قبيحة لذلك كانت صلة الأدب بالحقيقة من حيث جمالها لا من حيث البرهنة عنها .

وأعظم عناصر الجمال هي الموسيقى لأنها طريق السمو بالروح وأعظم سبل الإحاء وللتعبير عما يعجز التعبير حيث قال فاليري لقد حان الوقت أن نأخذ ما إستلبته منا الموسيقى .

حاول الرمزيون إجراء الفوضى في مدركات الحواس المختلفة ، ومحاولة الوصول غلى اللامحدودية التي وصلها فن الموسيقى لأنهم بهرو ا بما حققه فاجنر في موسيقاه فأرادو ا تطبيقه في الشعر حيث يقول فاليري ((يستطيع الإنسان أن يكون دون مبالغة أن الكشوف مهمة وكل البدع الفنية في الشعر والنثر إلى حد ما منذ عهد بود لير سببها الإتجاه نحو الأعمال الموسيقية العظيمة وخاصة أعمال فاجنر وما أحدثه في أذهان الآباء، لقد تخيفنا وتقلقنا المقارنة بين ما في طاقة

الأوركسترا أن تقوم به وبين فقر المصادر اللغوية و لم يكن من سبيل للشعراء إلا أن يحاكوا بكل جهدهم هذا المنافس الخطير)) [1]

الموسيقى وراقصات البالي كلاهما يوحي لايتكلم لهذا تصبح اللغة متعددة والمسرح أداة من أدوات المعرفة لهذا العالم الذي يندمج فيه يصبح تقنية ومعرفة في الوقت نفسه، الشاعر والفراغ إذا أراد أن يقرب المسافة أن يحقق الحلم يحاول أن يضع تركيبة لأشياء لتحقيق كتاب يعبر عن هذا الطموح ، فمالارميه كان يحلم بجمال منفرد لا يرتبط بمفرد أو يتجاوز الذات المتفردة، أي ألجمال المطلق، فهو يرى الجمال الواحد في كتابه الواحد التفرد الذي حلم أن يكتبه ولم يستطع، فنشر أن الجمال المطلق يقضي على المحسوسات فهو إدراك العلاقات الموجودة بين الأشياء والتي تعبر عن عدد قليل من الأفكار التي تمثل هذا العالم ، لهذا كان الإعتماد على الرمز ، فالأشياء عبارة عن رموز فالعالم يصبح مملكة للرموز ، فالرمز يفترض وجود الشيء ا لوقائع التي يمكن للخيال أن يتصل بها ويرمز لها ، إقتنص الكاتب هذه الحقائق وأخفاها في الكلمات كما أن البحث في الأساطير القديمة لان الحضارات القديمة كانت على شكل رموز فهي ذخيرة للأسرار الكونية .

كان الكاتب الرمزي يرتكز على اللغة واللعب بها، وتفجيرها، فالبرجوازية ترفض الأصوات المختلفة بل تريد الصوت المنخرط المنسجم مع نغمتها فهو ليس بالمتعارف عليه إنما مسرحة كل أنواع الكتابة، والأصوات والنغمات فهو على هامش المجتمع ومواضعاته وكذلك على هامش المسرح نفسه ، كما نجد بعض الشخصيات التي بدأت تكتسب مشروعيتها في هذا المسرح، ولهذا أصبح لها حق الوجود فهي تظهر في مظهر المتشرد ، فهو قناع آخر إستخدمه الكاتب الرمزي للخروج عن القواعد المعروفة ورفضها، هذا السلوك يعتبر خارجا عن المألوف فهو رمز للتمرد عن القيم البرجوازية والسخرية منها، ووظيفته تكسير وتفكيك

---

[1] المرجع السابق ص 187

القواعد المتداولة وإظهارها المجتمع عاريا .إعتنى بالشخصيات المهمشة وأصبحت تظهر قوية هذه الشخصيات البائسة المهمشة تظهر في بعض المسرحيات كوجه من وجوه الشيطان الذي يجعل الأمور تسير مخالفتا لطبيعتها أو عكس ما كان يعرف هنا كان حوار الذات أصبح عبارة عن عديد من المونولوغات وهنا محاولة السيطرة على الأشياء، لما يعطيهم الكاتب فرصة للتكلم ويصبح الحوار مونولوج، هو نوع من إفتكاك قدر من الحرية لم يكن ممنوحا من قبل المجتمعات وخاصة البرجوازية، لهذه الشخصية أصبحت أداة التعبير لتعيش عن طريق الكتابة ، فتحولت القواعد اللغوية وترفعه إلى مستوى التجديد الذي لا يصبح بحاجة لأي شيء ملموس وتحلل ما وبذالك التحلل من المجتمع ، فتحقق للقطعية بين الأشياء الخارجية وعملية الكتابة التي يقوم بها فيصبح الكاتب هو وجود سابق على كل الأشياء ومتعال في نفس الوقت على كل الأشياء الملموسة فتصبح الكتابة ذات قيمة عليها وفعلا أساسي والنص المسرحي يصبح تقنية ومعنى ومن لا يتقن فإنه يتوحد مع فكرة الجمال وإذا تحقق الجمال تحققت الأخلاق ، وبذلك تصبح الذات سابقتا على الأشياء الخارجية .

تمتاز المدرسة الرمزية بالإيهام لأنها تعتمد على الإيحاء لا على المباشرة ، فالإيحاءات وراء المحسوسات ، وبذلك تشكل الوهم او الإيهام ، لا يظهر للكل والتطابق بين المحسوس أو الروح ((فالكلمة لا تقصده لذاتها ولا تستعمل للمعنى الذي وضعت له ولكن لعلاقتها بحقيقة أخرى لا تدركه الحواس تثيرها هاته الكلمة في النفس)) [1]

لا يؤخذ المعني الحرفي للكلمة إنما ما تتركه من إحساس ومعنى في النفس، كما يركز على التماثل العام للأشياء الموجودة ماهي إلا إشارات متماثلة فهناك تماثل بين الأفكار وبين الأشياء الطبيعية المختلفة ، فالرموز لا تعبر إنما توحي ، بإستخدام الطبيعة وخاصة الإشارات المتفر دة فيها التي تعبر عن النفس البشرية

---

[1] عمر الدسوقي المسرحية نشأتها تاريخها وأصولها ص377

وأسرارها، فالطبيعة تستغل الفن كهدف إجتماعي أما الرمزية الفن للفن ، تكرس الفن الأهداف الإجتماعية فالكاتب الرمزي يحاول جاهدا أن يجعل الأفكار الروحية المجسمة من خلال الأشياء الحسية ذات معنى روحي ، وتصبح الأشياء الروحية متجسدة فيها .

التـــــــعبيـــــــــــــــريـــــــــــــــــــة

هي حركة فنية طلائعية ظهرت في القرن العشرين بألماني ، فإذا كان المسرح طبيعي يهتم بالأشياء من الخارج فإن المسرح التعبيري يريد الغوص في مكونات النفس البشرية فهو يهتم بالداخل بنفس الإنسان، لذلك قامت بقلب التقاليد الجمالية وإعطاء الأولوية للتعبير على العواطف على حساب إظهار الطبيعة كما في المدرسة الطبيعية ((التعبيرية تعني التعبير عن رؤية شخصية للحقيقة .. ولذلك نجد التعبيريين لا يهتمون بتصوير المظاهر الخارجية بل بتصوير التجارب والأفعال في رؤية الكاتب لها .. فالكاتب المسرحي يعبر عن رؤياه لما يحدث مهما كانت هذه الرؤيا شخصية)) [1]

هذا الكاتب التعبيري يهمل المحيط الخارجي ويهتم فقط بالواقع الداخلي الذي يعبر عن الشخصية، في أسلوب تعبيري عاكسا داخل الإنسان لإحساسه بضعفه ونزواته أمام وضع لا يدركه ، وهذا نتيجة التطور الصناعي الرهيب وإكتساح الآلات كل المجالات مما قلل من نشاط إنسان فأصبح هو نفسه يحس انه يتحرك بصورة آلية ((ولكن الثورة الصناعية قد جعلت حياة الإنسان آلية، بل جعلت الناس أنفسهم آلات لا يختلف أحدهم عن الأخر في سلوكه وأخلاقه .. ويرى التعبيريون أن واقعية هذه الحياة الآلية كأمر واقع لا بد منه وتحاول دراسة الإنسان وفهمه عن طريق دراسة البيئة الصناعية البيئية ...فحين أنه من الواجب دراسة النفس البشرية ثم العمل على تغيير البيئة حيث تساعد الإنسان على تحقيق ما يريد)) [2]

فالتعبيرية لا تهتم بالمحيط ولا بالبيئة إنما تهتم بالفرد لأنه هو محور كل شيء لذلك تمتاز بالمبالغة وعنف المشاعر ، وخاصة الأنا (عنف العواطف) والتركيز على اللاشعور ((إهتمت التعبيرية أولا بالفرد في كل حارة من

---

[1] رشاد رشدي نظرية الدراما من آرسطو ألى الآن ص 143

[2] المرجع نفسه ص 144

الخصائص الباطنة وغرائز أصلية وشاعر لا يمكن ردها إلى المنطق وميول وحشية ونزعات قاسية)) [1]فتركز على الجانب الجمالي بحيث تعمل على تشكيل الأسلوب الذي يسعى إلى التأثير على القارئ أو المتفرج لأحداث هذه قوية لديه .

فالتعبيرية تشكل قطعية مع التقليد الطبيعي والسيكولوجي لا تعبر عن الواقع كما يظهر لأول وهل ة بل تجاوزت الظاهرة وسعت إلى بلوغ الحقيقة المتخفية وراء الأشياء ، تتميز بكثرة الصور والمجاوزات ولم يتردد كتاب هذه المدرسة في خرق هذه القواعد النحوية ، وجاءت بجمل غير منتهية ، وغياب وجهة نظر واحدة ، كما تكون عملية الحكي لا تسير في طريق خطي ، نجد تعرجات لا نجد نموذج تقليدي ((ولقد وجد في القرن العشرين عدد من الكتاب الدراميين الذين لم يتقيدوا بأي إتجاه بل إستفادو من أي تقنية تحقق أكبر قدر من التعبير التصويري لأهدافهم ، و أمثلتهم نجدها في فرنسا في كتاب مثل : هنري لافيدان وجين جيرودو وجين لكوكتو وجين بول سارتر وأندريا أوبي وفي سويسرا فيدريك دورانمات وفي أمريكا أوجين أونيل وأرثر ميللر ..)) [2]

كتاب هذا الإتجاه لا يعتمدون على نموذج معين إنما كل كاتب ومنطلقاته التي ينطلق منها فالأحداث في المسرحية التعبيرية تنبع من ذات الشخصية فإذا أراد الكاتب عن الوجود يجعله نابعا من ذات الشخصية ، فهذا التصوير ليس صورة حقيقية للواقع لأنه ليس الواقع نفسه لكن من خلال نفسية البطل والظروف المحيطة لأن البطل يصبح ضحية الظروف المحيطة والظروف النفسية إن الإله القديم قد مات وحلت مكانه التكنولوجية المتقدمة (عصر الآلة) أن يكون محاربا للآلة وبذلك أن يكون دون مستوى الإنسان وهو يرفض ذلك ، فالتكنولوجيا سلبت الكثير من نشاطات الإنسان فهو أصبح دون الإنسان فبذلك حالته أصبحت متدهورة.

---

[1] غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ص 605

[2] حسين رامز محمد رضا الدراما بين النظرية والتطبيق ص 195

أما لغة الكتابة التي يكتب بها غير موجودة إنها ذات المستويات المختلفة وإيقاعات النص متباينة فخاصية الأساسية هي التباين بين إيقاعات مختلفة ((يجب أن تكون اللغة مقتضبة ليكثر فيها حذف أواخر الجمل .. وأن تكون لغة سريعة تلغرافية لا شيء فيها من البهارج والزخارف البلاغية ..بل يحسن أن تكون لغة دارجة في معظم الأحيان حتى تبتعد عن اللغة الرسمية التي لا يستعملها الناس في تفكيرهم الخاص، وأن يكثر فيها التكرار والجرس الغنائي ..و أن تكون ذات لهجة حماسية تكثر فيها المونولوجات التي يعبر بها البطل عن أحاسيسه الداخلية وجياشانه النفسي)) [1]

ويعمل الكاتب كذلك على عزل الكلمة عن الجمل ومنحها كل قوتها التعبيرية وكذلك منحها كل خص ائصها الصوتية ، كل هذا يؤدي إلى اللعب بالكلمات، ثم التقطيع، ثم التركيب، كثرة المونولوغات، أما طرق العرض ، كل شخصية تؤدي دور رمزي خاص يوضح جانب من المسرحية ، لكن الشخصية الرئيسية ((تعاني أزمة روحية أو ذهنية أو نفسية، على أن نرى البيئة والناس في المسرحية من خلال نظرة تلك الشخصي الرئيسية إليها ...على أن تكون نظرة متفرسة يترجمها مؤلف المسرحية وعبر عنها بوسائل المسرحية الرمزية))[2].

فالكاتب يعبر عن الوجود من خلال نفسيتهة الشخصية ، فالشخصية هي التي تعبر عن هذا الوجود فالكاتب يبحث عن وجه من أوجه العلاقات الإنسانية التي أصبحت تحدث بشكل آلي ، فالواقع يصور من خلال نفسية الشخصية أو المؤلف فهو انعكاس لذات الشخصية ((والبحث وراء ذلك عن وحدة تختلط فيها الأحاسيس بالفكر والوعي وباللاوعي، والأحلام بالحقيقة ، والطبيعي وما فوق الطبيعة، وتصطلح فيها الأضداد ، لتؤلف الواقع المعقد ا لمستعصي على الفكر ، ويكشف ذلك كله عن عالم فاسد أو يدفعنا ذلك إلى اليأس أم إلى بعث جديد من

---

[1] دريني خشبة أشهر المذاهب المسرحية ص 237

[2] دريني خشبة أشهر المذاهب المسرحية ص 236

وراء تجديد الإدراك والدين))[1]

كل هذا الزخم من المتناقضات جاء نتيجة البحوث العلمية التي قام بها فرويد ونتائج التي توصل لها وخاصة في كلامه قالها وخاصة في كلامه على اللاشعور هذا الواقع المر الذي جعل الإنسان موزع بين العديد من الظروف أصبحت مصالحه متفرقة مما جعله ييأس من هذا الواقع ويعيش على ذكرياته فاله الأكبر بروان عند أونيل الإنسان مع الله الإنحلال الصوفي إختار جوا رمزيا وعمد إلى الأقنعة وأستعار من المسرح الإغريقي وأكتسب دلالة جديدة ومهمتها تمثل التغيير وألوان الصراع التي تحدث للشخصية الواحدة ، فصور تراجيديا الإنسان مختلفا عن تراجيديا قديمة لأنه كان يواجه الجمهور الذي لا يؤمن بالمأساة القديمة لهذا ظهرت الشخصية البسيكولوجية فظهرت وخاصة الأقنعة الرمزية وإستخدام اللغة العادية .فالعمل المسرحي أصبح عرض ذاتي موضوعي للعالم إستخدم المونولوج حتى يعبر عن الداخل من اجل التعبير عن مأساة إنسان العصر الحديث، بذلك أصبحت المسرحية تتوجه نحو الموضوعات الحديثة.

((الإنسان الفرد .. ماذا يفعل . إنه يهرب من الحياة الآلية وويلتجئ إلى معبد الروحانية ليجد لنفسه خلاصا من هذه المخاوف ..لكن الصراع في عصرنا متحرك .. والموت الإجتماعي اليوم يمنع التخلص الفردي والتعاقد المؤقت في معبد الروح .. وسلبية الإرادة تتحرك إلى مطلقات غامضة او إلى القبول الجبان للحياة على أنها حياة لليأس والمعانات))[2]

فالمثالية الذاتية ترى أن الأشياء الغير مستقلة عن الذات بل الأشياء ليس لها وجود بل هي في الحقيقة تحليلات لتصورات قبلية يحملها الذهن فالحقيقة داخلية عكس الرمزية التي تبحث عن الحقيقة وراء الأشياء لذلك إعتمدة على تهويمات العقل والطبيعة وإكتفت بالصورة الخارجية فقط عند المسرحية التعبيرية الأشياء لها صورة قبلية في الذهن لأن الإنسان هو الذي يسقط المعاني على الأشياء .

---

[1] غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ص 605
[2] حسين رامز محمد رضا الدراما بين النظري والتطبيقي ص 197

فهي ملتزمة بمواضيع متناولة ورؤية معبرة عنها قائمة ومتشائمة ومتحمسة كما هي ملتزمة بالتوترات الإجتماعية التي عرفتها تلك الفترة ((في المسرحيات التعبيرية تكثر القضايا الفرويدية من علاقات الأب بالابن وأثر الغريزة الجنسية ، وصراع الجسم بالفكر ..وكثيرا ما ينبع عن ذلك النزول إلى قاعات النفس وتصور الفساد والشروع في الشذوذ)) [1]

وركز الكاتب على أمراض العصر وتناقضات الحاصلة داخل المجتمعات وكيف أصبح الفرد مشدود إلى العديد من المتناقضات فالأعمال أصبحت موسومة بالحداثة (العنف)، (الجنون)، (الآلات) البعد الخيالي للأساطير والإستباق لما يحدث التفصيل الذاتي وإبراز الواقع في اللاوعي الفرد في ضوء الحلم في الحالة الروحية التي تستبد الإنسان أو الجنون التي تعتبر حالة عاطفية عنيفة .

فكتاب المسرح التعبيري لا يؤمنون بالقوانين الخارجية ولا يلحقون الأشياء بالوراثة ولا بالبيئة فهم لا يرون جدوى من هذه القوانين ويعتبرون أن الروح وحدها هي الإنعكاس الحقيقي للعالم ولا يؤمنون إلا ب الدوافع التي يخلقونها ، بصرف النظر عن الحياة وتغليب الذات على المحيط الخارجي .

((وقد تحفل مسرحيات سترندبيرج بالأشباح والأحلام ليعيش الوعي فيها عن الواقع المؤسف المقزز كما في مسرحيته (صوناتا الأشباح) فنجد فيها عالم أشباح خيالي ولكن الرعب فيه واقعي شديد الإحتمال وهو عالم أوهام وجرائم وموت تتسرب إليها أشعت الحقيقة تكشف عن معانيها، وتربطها بدائرة الشر الذي ترتبط به الحياة))[2] فطريقة التقديم لها أولوية على المضمون فالأولوية للشكل على المضمون فالعالم الواقعي المناسب لتسجيل إنفعالاتهم، فالتعبيرية تضخم الأشياء وتبالغ فيها وتعطيها حجم كبير جدا قد لا يكون هو الصورة الحقيقية للواقع لأن النفسيات أشياء عابرة غير مستقرة على حال .

---

[1] غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ص 606
[2] غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث ص 607

لما كان يغلب عليها الطابع السيكولوجي، وتغليب الذات والإحاطة بها ومحاولة معرفة دخيلة الإنسان، والإعتناء بها حتى يتم التعبيو لأنه في نظر التعبيريين البداية تكون بالإنسان أولا، وليس الإهتمام بالمحيط وتغيير البيئة وإصلاحها حتى يكون لنا إنسان سوي، من خلال هذا الزخم والتفاوت في ربط الحالة النفسية للإنسان بالمحيط الخارجي جاءت التعبيرية غير متجانسة مما ولد العديد من الإتجاهات(يساريون، شيوعيون) وهناتك من حاول معرفة هذه المدرسة ودراستها وفق الظروف التاريخية التي نشأت فيها وطابع تلك الفترة ومدى تأثيره عليها .

إقتصرت الحركة التعبيرية على دائرة ضيقة ضمن أوساط ثقافية معينة، في سنوات سابقة في للحرب العالمية الأولى والتي بدأت في الإنتشار خلال هذه الفترة ثم أصبحت عنصر لا يستهان به خلال الحركة السلمية خاصة في ألماني وفي نهايتها إنقسمت على نفسها إلى قسمين لأنه في مرحلة الحرب لا بد من موقف معين .

إذا كانت الحركة التعبيرية لا تحتفي بالمحيط الخارجي ولا تعبر على الواقع بل تتجاوز الظاهرة ساعية إلى بلوغ الحقيقة المتخفية وراء الأشياء والتي تركز على شخصية واحدة تلخص من خلالها كل ما يحدث في العالم من أمراض، وصراعات وعكس أمراض الجنون والأمراض المستعصية والمبالغة في تصوير عنف العواطف من خلالهم على العقل الباطن (لاشعور) لهذا كان من الواجب أن تكون الشخصيات التعبيرية نموذجية، أو نماذج تتلخص فيها كل صفات البشر وكل ما في الوجود من تناقضات وصراعات فهي بعيدة كل البعد عن الأفراد العاديين .

الفــــرق بـــيـــــــن المــــــــدارس

إذا أردنا أن نسمح لأنفسنا أن نتتبع الحركية المسرحية كشكل فني أو جنس أدبي لا يقل أهمية عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى مثل الرواية والشعر .. فإن المسرحية لم تتغير أو تتبدل فبقة محافظة على شكلها كما توارثتها الأجيال المتعاقبة عن صانعيها الأوائل الإغريق لكن الذي تغير هو الإنسان واهتماماته فإنسان اليوم لم يعد هو إنسان القرون الماضية ولا إنسان ما قبل التاريخ، فكل شيء تغير وتبدل لهذا أشكال الصراع هي التي تتغير .

المسرح شديد الإرتباط بصيرورة ما يحدث في المجتمع مما جعله دائما يواكب ما يحدث فيه مفصحا عن القضايا الإجتماعية منذ القدم إلى اليوم، ويعد وسيلة تعبير مرتبطة بقضايا المجتمع ((وكانت المسرحية في العصور السابقة تصور عالما قائما على أساس مسلم به من القيم الأخلاقية والإجتماعية وكانت معايير الخير والشر واضحة لا لبس فيها عند المشاهدين وغاية التقدم الإنساني لا يتطرق إلى الشك أما عالمنا الحديث –في الغرب على الخصوص – فيفقد افتقادا تاما مثل هذه الصور المقبولة المتكاملة الجوانب)) [1]

فالكاتب يمسرح قصة شخصياته دراميا معلننا عن عالمها، لذلك تحاكم على ضوء أفعالها، وفقا لتصور الكاتب، فالشخصيات أفعالها تكون قصدية الوقوع، فالكاتب يعبر عن وجهة نظره نحو أوضاع يعيشها، ثم يحاول تجسيدها دراميا، لهذا يقال عن المسرحية إنها ليست شكل منتهي الحدود والمعالم فهي دائما تظهر في شكل جديد، ولعل هنا يكمن سر نجاح وبقاء هذا اللون الفني، ومتجدد دائما غير مقيد بمكان ولا زمان والعمل الفني لا يكتمل وكلما عدنا إليه إكتشفنا به أشياء جديدة وهذا سر العمل الناجح .

[1] عبد القادر القط من فنون الادب المسرحية ص 297.

فإزدهار المسرح وتطوره مرهون بتطور المجتمع والعصر ومتطلباته، كما يكون الحدث مرتبط بالقوانين الإجتماعية للعصر فالمسرح يواكب العصر ويجيب عن تساؤلاته، فما يقول تيس المسرح يعبر عن ثلاثة قوى رئيسية في المجتمع وهي : البيئة، النوع البشري، الفترة .فإذا إعتمدنا على وجهة النظر هذه يصبح من المسلم به أنه يبرز ويأتي من خلال الصراع والمجتمع ويكون نتيجة أو محصلة للقوى الثلاثة وبذلك أشكال الصراع تختلف من فترة غلى أخرى ومن مكان إلى آخر.

فالمسرح يبحث في قضايا الإنسان، وفي نفس الوقت يحرك الوعي الإنساني قصد الإهتمام بها ((إنه جدل مبدئي يدور حول إمكانيات، ووظيفة الإنسان حول دوره في المجتمع، حول أفاق التطور الإجتماعي، هذا التطور الذي يعني الموت، المجتمع تاريخيا ما يمكن تجنب موت قديم وإنتصار جديد، ولذلك حول التعاقب التاريخي، والجوهر الإجتماعي لأشكال الفن)) [(1)]

فعلاقة الإنسان مع القوى المحيطة متغير ومتبدلة، فهي غير ثابتة وهذا التبدل لنظرة الإنسان نفسه لنفسه ثم للكون والمجتمع، فالبطل الكلاسيكي مجبور على فعل الأشياء تقع خارج إرادته، مسير ومصيره معروف فهو يصارع القضاء والقدر المتمثل في الخير والشر، فهناك من كان يرى أن القدرية الدرامية مستحيلة لأن سر الدراما يكمن في محاولة الإنسان التحكم فيما حولهم، وعلى هذا الأساس طور برونتير قاغنون الصراع الذي أشار عليه هيجل فنجده نقول ((إن ما نطلبه من المسرح هو أن يرينا الإرادة وهي تسير إلى هدفها واعية بالوسائل التي تستمدها لبلوغ هذا الهدف . . فالدراما هي تصور إرادة الإنسان في صراعه مع القوى الغامضة، أو قوى الطبيعة التي تحد أو تقلل من شأنها . . الدراما في الحقيقة هي أن نرى أحدا منا على المسرح يكافح ضد القدرية، ضد القوانين

---

(1) مجموعة من كتاب الروس نظرية الأدب ص 666

الإجتماعية، ضد أحد الناس المحيطين به، ضد نفسه لو إقتضى الأمر ضد أطماع وأحقاد وسوء ضن من يحيطون به)) [2]

من هنا بدأ الصراع يعرف أشكال وألوان مختلفة مثل البطل الرومنتيكي الغريب عن واقعه لأنه غير راض على هذا الواقع فهو شديد القلق حالم هارب إلى التاريخ وأبطاله من الماضي، وكذلك إلى الريف حيث الفترة والبراءة أما زولا من خلال مذهبه كان يحاول أن يقبض على الحقيقة من خلال الملاحظة الموضوعية وأن يجعل من العمل الأدبي وثيقة علمية فمن خلال ملاحظته بالناس كان يدون السلوك البشري من الظاهر فقط، ودون أن يترك كبيرة ولا صغيرة إلا سجلها فهو وإن تناول أسرة ما يقدم عنها صورة موضوعية، عن أفرادها خاصة.

فزولا وظف الأبحاث العلمية المتقدمة في الوراثة ، فالكثير من شخصيات زولا إما معتوها أو مصابة بالجنون ، ويضيف شخصياته إلى البيئة، وما تتركه فيهم من أثار وكأن مصير شخصياته معروف مسبقا لأنه يقاس مباشرة بالبيئة ، أو بعامل الوراثة الواقعية ترة أن الحقيقة مختزلة في واقع الناس ومن يريدها عليه أن يجدها من خلال المظاهر الخارجية والحقيقة تكمن في الوسط الخارجي وذاتية الإنسان أو البطل تهدر وتسلب عكس هذا التيار ظهرت التعبيرية التي ألقت تماما الوسط الخارجي وغعتنت بالفرد وبعده النفسي فقط وكان هذا نتيجة البحوث المتقدمة في علم النفس وخاص ة أعمال فرويد غذ أن الحقيقة عند التعبيرية هي رؤية شخصية فهي لا تكمن في المظهر الخارجي إنما هي دفينة في النفس البشرية والفنان التعبيري يعبر عن هذه الحقيقة من وجهة نظره الخاصة مهما كانت الظروف فهو يبدي رأيا شخصية .

فالصراع تطور في المسرحية التقليدية التي بقة محافظة على شكلها مثل عدد الفصول التي لا تقل عن أربعة والتقديم المعروف للأحداث واللغة التي هي جزء من لغة البطل والكاشفة للنوع إلا أنه هناك من ألغى هذا النوع تماما بعد ان

[2] رشاد رشدي نظرية الدراما من أرسطو ألى الآن ص 121

درسه وفهمه ساعيا منه تجاوز المألوف فمثل المسرح الملحمي ومسرح العبث فجرا المسرحية من الداخل فهما لم لم يعملا على صعيد تشكيل الصراع أو الإتيان بالمضامين الجديدة إنما عملا على خلق شكل جديد يساير هذه المضامين ويوصلها لأنها تحمل أهداف سلمية للمجتمع إن لم نقل ثورية ، مثل مسرح براشت الذي عمل على دحض الإيهام بالوجود وجاء بفكرة التغريب حتى يباعد بين الممثل والدور الذي يلعبه . حتى يكون المتفرج يقظا ومنتبه لما يحدث ثم تثار حفيظته من حين لأخر حتى يفكر فيما يجري في الخشبة فهو مشارك إيجابي وله دور فعال في العملية المسرحية وهذا ما تحقق مئة بالمائة من خلال مسرح العبث الذي لا يهم المشاهد بل يتركه يتابع باهتمام هذا النوع الغير مألوف .يقول مارتن أسلن وهو يفرق بين مسرح العبث والمسرحية التقليدية ((الفرق الرئيسي بين المسرح التقليدي ومسرح العبث أن الأول يقوم على أساس من القيم المتعارف عليها وعلى نظرة رشيدة معقولة .ولذا فهناك دائما هدف يسير إليه الحدث أو مشكلة نتوقع لها حل ..هل سينتقم هملت لوالده؟ هل سينجح إياجو في تحطيم عطيل؟ هل ستهزم نورة زوجها ؟ وهكذا يتطور الحدث دائما في المسرح التقليدي نحو هدفه – ولذلك المتفرج دائما في حالة إنتظار وشوق لمعرفة ما سيحدث– أما في مسرح العبث فالحدث لا يتطور كما تتطور القضية المنطقية على هذه الصورة فهو لا يسير من ألف إلى باء ولكن من قاعدة مجهولة إلى قاعدة غير معروفة يمكن أن يكون في حالة انتظار لما سيحدث في حد ذاته ..أو كخطوة في تطور الحدث، بل هو ينتظر ما سيحدث لكي يلقي الضوء على ما حدث وما يحدث فيفهم المتفرج المعنى))[1].

فالحدث في المسرحية العبثية راكد غير متطور ، بعكس المسرحية التقليدية التي لها بداية ووسط ونهاية لذلك الحدث متطور ومتحرك وللتعرف على الواقع لابد أن يبني الكاتب جسور من المعرفة به ، فالإنسان لا يستطيع أن يلم بالعالم

[1] رشاد رشدي نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن 182

على شكل معرفة فنية إبداعية ومن هنا تنشأ علاقة بين الإنسان والعالم المحيط به، لان وعي الإنسان لا يعكس العالم الموضوعي فحسب إنما يبدعه كذلك ويعيد صياغته وتشكيله لذلك ارتبط الحدث بالقوانين الاجتماعية لكل عصر ومتطلباته.

فمثل نتشه كان ينادي بان العقل لا قيمة له ..ويقول نحن نحصل على القوة فقط من خلال الحس الفطري والعاطفي. فالمعرفة الإنسانية كانت موجودة ومركبة مع مرور الوقت ، ومع تقدم العلوم والمعارف الإنسانية وتقدمها وبذلك ظهر التخصص والذي أصبح أكثر من حاجة ملحة ، ومما اثر تأثيرا بليغا على المسرحية سواء كنص يكتب أو كعمل فرجوي، لان المسرح غير معزول عن القوة المتصارعة في المجتمع فهو دائما رهن إشارة هذه القوة ، والتيارات المتضاربة ((العمل الفني يربط بين النشاط الخلاق للفنان والثقافة التاريخية المتطورة للمجتمع الذي يعيش فيه . والأشكال الجمالية تمر بتغيرات وتعديلات مستمرة، هذه العملية يقررها نوع الحضارة ووظيفتها في المجتمع، والشكل هو السبيل إلى فهم المعنى الاجتماعي أو المضمون لأي عمل فني)) [1]. إذا التغيير الذي يحصل للمسرحية يأتي استجابتا للمتغيرات الحاصلة في المجتمع، لأن مادة الفن الإنسان من خلال علاقته المتشابكة مع بني جنسه ، وعلاقته المجتمعية ومن خلال بيئته .

---

[1] رامز محمد رضا الدرامة بين النظرية والتطبيق ص 6.

الفصل الثالث: الدراسة التطبيقية

1- أحمد رضا حوحو
2- ملخص المسرحية.
3- الدراسة الفنية للنص المسرحي
4- المكان.
5- الزمان.
6- الحوار.

أحمد رضا حوحو:

أحمد رضا حوحو أديب يجيد الفرنسية ويترجم عنها،ولد في قرية سيدي عقبة ،ببسكرة 1919،سافر إلى المدينة المنورة سنة 1934 ،فكان مدرسا بمدرسة العلوم الشرعية وسكريترا بمجلة المنهل،ابان نشأتها عاد إلى الجزائر ،عام 1946 فعين أستاذا بمعهد ابن باديس بقسنطينة وعمل في صفوف جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ،وأصدر جريدة الشعلة قتله الفرنسييون سنة 1956،فكان من أوائل الكتاب الشهداء،له غادة أم القرى،صاحبة الوحي،نماذج بشرية،في الأدب والإجتماع،عشر سنوات في الحجاز ،مع حمار الحكيم.[1]

اقتبس رضا حوحو عدة مسرحيات عدة مسرحيات عن المسرح العالمي وخاصة في الأدب الفرنسي مثل عنبسة،بائعة الورود،سي عاشور ،وآخرون كما ألف عدة مسرحيات أهمها:أدباء المظهر،الواهم،صنعة البراكمة،وغيرهم ويعتبر رضا حوحو من أهم الأدباء الجزائريين الذين ظهرت على يديهم حركة الترجمة والإقتباس المسرحي عن كبار المسرحيين الغربيين مثل "فكتور هيغو" و"برتولد بريخت"وغيرهم من عظماء المسرح الأوربي لأنهم وجدوا في حركة الإقتباس والترجمة تنشيط للمسرح الجزائري.[2]

[1] عزالدين جلاوجي:النص المصرحي في الأدب الجزائري ص 218 .
[2] انظر:نور الدين عمرون،المسار المسرحي الجزائي إلى سنة 2000 الطبعة اللأولى ص 103 .

<u>عرض لمسرحية النائب المحترم</u>

مسرحية (النائب المحترم) هي قصة مقتبسة من الأدب الفرنسي،ولكن لم يعرف المصدر الذي اقتبست منه كما يؤكد نصر الدين صابيان [1]

ظهرت المسرحية بعنوان (سي زعرور) ثم أعاد (حوحو) صياغتها وعنونها ب(النائب المحترم).

موضوع المسرحية اجتماعي يدور حول محور اجتماعي يدور حول محور اجتماعي ،وهو الصراع بين المثل العليا والمبادئ السامية في المجتمع ،والنزعات المادية التي تسعي إلى تحقيقها بعض الأفراد على حساب القيم والأخلاق المتعارف.

يدور الصراع في مدرسة خاصة ،حيث نجد (سي زعرور) يشتغل فيها فترة من الزمن ، إلا أن مدير هذه المدرسة بخيل ويحاول جمع المال بأي طريقة،فاستغل هذا المعلم المتفاني في عمله وواجباته،فعندما استنفذ المدير كل حيله ليستبد على المعلم دبر له مكيدة ليبعده من تلك المدرسة مدعيا أن أخلاق المعلم غير سوية و أنه أحب ابنته (ابنة المدير)التي تشتغل في المدرسة نفسها وهكذا تتراكم الأحداث حتى وجد المعلم نفسه في وضعية حرجة وما عليه إلا أن يجد وسيلة ينقذ بها نفسه ،فيضطر إلى صداقة خارجية يحاول بها أن يبعد الشبهة عنه إلا أن ذلك قد زاد شؤما ولؤما وخاصة بعد أن تعرف على أشرار وذهب بهم ......، وما عليه إلا أن يفكر في حيلة يتخلص بها من آلامه فما عليه إلا الانتحار والتخلص من كل التهم المنسوبة إليه، والتي استعصي حلها.

---

[1] نصر الدين صابيان-اتجهات المسرح الجزائري –ص:182 .

الدراسة الفنية للنص المسرحي الجزائري:

اللغة في المسرحية الجزائرية:

لكل فن من الفنون ميزة عن غيره ومن خلالها نلمح الفارق بينهم فقد يكون التعبير واحد ،ولكن الوسائل تختلف فللرسام ريشته وللموسيقي قيثارته وللأدبي لغته وما يهمنا هنامن كل هذا هو الأديب وبالظبط اللغة ،فاللغة هي أداة أو عامل تعبير عن الأفكار والآراء،تدخل اللغة المسرحية في الجزائر ضمن الإهتمامات الكبيرة الّتي عني لها الدارسون للفن المسرحي وإن التأليف باللغة العربية الفصحي سلكه رجال الإصلاح والمربون وكل اللذين اتخذو المسرح وسيلة للتثقيف وتربية النشئ وهذا الاتجاه هدفه الإصلاح الاجتماعي والتوعية وإيقاض الشعور الوطني ،وذلك لأنها اللغة الوحيدة التي يفهمها كافة ال عرب المثقفون خاصة ، أما أصحاب الاتجاه الثاني والداعين إلى التأليف بالعامية فقد لمسوا الواقع الاجتماعي الجزائري وعبروا عنه بكل صدق وأمان فكانت لغتهم الشارع والمنزل فكشفوا عن الأمراض الاجتماعية بالأسلوب الذي يعتمد على النقد بالدرجة الأولى فكانوا يستعملون العامية بغية تقريب الشخصية من الواقع الحياتي حيث يبرهنون في ذلك بقولهم أن ذلك من المنطق أن ينطق فلاح لم يدخل المدارس على الاطلاق باللغة الفصحي،إلا أن العامية بصفة خاصة واللهجات بصفة عامة تقلل من شأن النص الأدبي وعالميته حيث يبقي محصورا في بيئته التي تفهم تللك اللغة فحسب وأول من واجه المشكلة في أدبنا الحديث هو مارون النقاش ،حيث قام بترجمة أول مسرحية إلى لغتنا العربية عام 1848 وهي مسرحية البخيل للأديب الفرنسي "موليير"واضطر يوم ذاك إلى استخدام أكثر من لغة في العمل الأدبي الواحد ،فزاوج بين الفصحي والعامية،وتعد واجهها فرح أنطون ،ويعقوب صنوع وعثمان جلال وتوقيف الحكيم وغيرهم وقد اختلفت وجهات نظرهم.

فالداعون إلى العامية وحجة هؤلاء البسيط لإفهام العامة ،فهي على حد تعبير محمد عثمان ،جلال ... أنسب لهذا المقام وأوقع في النفس عند الخواص والعوام،وعلى نفس المنهج سار يعقوب صنوع،ومحمد تيمور الذي يري أن العامية وحدها أكثر انطباقا للحقيقة من اللغة العربية الفصحي ،أما توفيق الحكيم فإنه يحصر إستعمال العامية في المسرحيلت المحلية العصرية التي جوابها الفني استخدامهل لغير لغتها اليومية.

وذهب فريق ثالث إلى ترك الحرية للمؤلف فهو أقدر إلى تقدير الموقف.

والداعون إلى الفصحي هؤلاء دعوا إلى الالتزام بفصاحة اللغة المسرحية لما تمتاز به من ثراء ةتنةع،يقول نجيب محفوظ (فاللغة العامية انحصار ةتضييق وانطواء على الذات لا يناسب العصر الحديث الذي ينزع للتوسع والتكتل والانتشار الإنساني).وفي نفس الإتجاه يذهب طه حسين الذي يري أن الأدب لغة راقية جميلة تملأ قلب القارئ وعقله لذة واتساعا وكذلك أحمد تاكثير.[1]

وغنيمي هلال الذي يعد الفصحي أكثر تنوعا وأعمق فكرا،وأدق مشاعرا ،لذا يجب أن نرفع الجمهور لا أن ننزل به إلى مدركات العامية المحدودة في مفرداتها ،هذا التعارض وهذا التنافر بين الآراء ظهر في المشرق العربي فإن نقاده وكتابه يجمعون على وجوب استعمال العربية الفصحي ،ليس في القصة والرواية فحسب بل حتي في المسرحية إذ أن اللغة اليومية لا تصلح أداة للتعبير،لا في القصة ولا في المسرحية ،لا في السرد ولا في الحوار وإنما الفصحي فهي اللغة الوحيدة المناسبة لهذه المهمة.

[1] عزالدين جلاوجي،النص المسرحي في الأدب والجزائر،ص،64-147 .

الشخصية في المسرحية الجزائرية:

اهتم المسرح الجزائري بالشخصية تركيبا بناءا وتطورا ،وهي عماد هذا الفن وقوامه فالشخصية من أبرز السمات الفنية في المسرح لأنها الأداة التي تعبر عن أفكار الكاتب ويقوم بتجسيدها وبلورتها.

"إن الكاتب يخلق شخصيات المسرحية بوساطة الكلمات لذا فإن اللغة هي مادة فن الكتابة ،أما الرسام فماته الخطوط والألوان،بينما الشخصسة المسرحية باللغة الفعل يعكس الممثل عن سلوك وأهداف تلك المسرحية التي يجسدها كان تلك الأفعال نابعة منه بالذات بمعني أدق بشخص تلك الأفعال بجسده وبروحه مشكلا بذلك وحدة (فيزيوبسيكولوجية) وبذلك يجعل الممثل نفسه آلة يعزف عليها الأنغام التي يريدها".[1]

يعد مفهوم الشخصية من المفاهيم التي لا يمكن تحديدها تحديدا دقيقا ،ومن المدلولات الأدبية بمعني الشخصية إنها تللك القناع الذي يلبسه الممثل لأداء أدوار السرحية (الوجه المستعار الذي يظهر له الشخص أمام الغير).[2]

والتشخيص هو التثيل بشكل عام لأن الممثل يقوم بتشخيص الدور في زمن وعلى نحو مرسوم من قبل المؤلف.

والشخصية في معناها البسيط (العنصر الثابت في التصرف الإنساني وطريقة الرء في مخالفة الناس والتعامل معهم والتمييز بها عن الآخرين.[3]

وإذا تتبعنا لحركة الشخصية في النص المسرحي الجزائري لاحظنا أن دراستها والتعمق فيها مجال ةحقل خصيب،مما اظطرنا إلى حصر هذه الدراسة في مجال ثلاث ندرس في المجال الأول الشخصية التي القطيعة والمواجهة ،وفي المجال

---

(1) عزالدين جلاوجي،النص المسرحي في الأدب والجزائر ،سنة 2000 الطبعة الأولى ص 172 .
(2) صالح لمباركية:المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية ج2 ،ص 145 .
(3) المرجع نفسه،ص145 .

الثاني نتعرض للشخصية التي تمثل التمزق ،والحنية وفي المجال الثالث للشخصية التي تمثل التخاذل والتبعية.

بطل القطيعة والمواجهة الحقيقية أن هذا النوع من الشخصية لا محالة موجود في كل مكان عمل أدبي ولدينا نموذج عن هذه الشخصية في مسرحية "الهارب"للطاهر وطار فتوفيق ذلك الفني الذي أمن بالفكر الشيوعي وناضل تحت رايته مضحيا بكل ما يملك ولعل أفضل من وصفه بذلك في المسرحية نفسها صفية حين قالت له"مناضل اشتراكي أحمق لا يهادن نفسه ،يختار الأحياء الشعبية والزوايا المظلة ،ويفضل العمال على الطلاب".

وهو بالفعل مناضل لا يهادن ولا يغير خط سيره مهما تكالب عليه أعداؤه بل إنه ليتطور في نفس الاتجاه ،ويعمل جهده لكي ينقل هذا التفكير إلى غيره من الناس ،يعبر عن هذه الأمنية حين يخاطب صفية قائل "أريد أن نتذوق حلاوة النظال من أجل الآخرين وهو في جهاده هذا يحس بالغبطة والسعادة مادام يضحي من أجل مبادئه ومعتقداته،وعلى مدي المسرحية يبقي توفيق يعمل لإجراء القطيعة الكبري والمواجهة العظمي مع كل الأفكار المتناقضة ومع كل العاملين لهذه الأفكار وينتهي بتوفيق على الانتصار الشامل على أعدائه.

بطل الخيبة والتمزق والصراع وفي مسرحية "الهارب"للطاهر وطار نلاحظ أن العنوان الذي اختاره الكاتب الأدبي لمسرحيته هو الصفة الانسانية "لإسماعيل"والحكم على إسماعيل بالضياع والخيبة يبدأمن داخله أول حين يعترف الإعتراف سيد الأدلة لرفيقه السجين.

"أما أنا فبلا طريق لا أعرف أين أتجه إلى الأمام أم إلى الخلف إلى اليسار أو إلى اليمين بلا طريق بلا بداية ... بلا نهاية مأساة ... كارثة"ويصر إسماعيل على أن يبقي في السجن رافضا أن يخرج على الحياة ،لا أريد ا لخروج من هنا لسبب واحد هو أين ليست على استعداد لممارسةة الحياة من جديدة ،ثم لا يحل

السجن مشكلته حين يهرب إلى أحضانه ،فيقرر الهروب إلى أمر آخر أشد وأخطر ،ولكنه أقدر على وضع حد لآلام إسماعيل وعزاباته النفسية، "إن الانتحار أنبل طريقة يتبعها الإنسان للخروج من المأزق".

تعجز نفسه الجبانة على الإنتحار ،ويظل إسماعيل ممزقا لا يجد مرفأ يرسو عليه قواربه الضائعة التائهة الخائبة.

بطل التبعية وهو شخص مضاف ولا يحق وتابع يغير رأيه مع كل موجة لأنه لا يملك قوة المعارضة والرفض ،يظهر بجلاء في شخصية "صفية " في مسرحية الهارب الطاهر وطار.

صفية تعيش حالة الضياع والتمزق بين "توفيق "الشاب الذي أحبته وأعجبت به حد القداسة وبين إسماعيل الشاب البرجوازي الضائع المريض شاب أقنعت نفسها بحبه وتزوجته.[1]

[1] عز الدين جلاوجي النص المسرحي في الأدب الجزائري ص 164-165.

المكان في المسرحية الجزائرية

المكان أو الحيز مصطلحات اختلف النقاد والدارسون في استعماله ا فيستعملونها ،بمعني واحد أحيانا ،ويفرقون بينها أحيانا أخري من حيث درجة إفادة المعني،ويرون أن المكان ينحصر في المعني الحيز الجغرافي الحقيقي،في حين أن الحيز يتسع فيشمل كل فضاء خرافي أو أسطوري ،أو كل ما يند عن المكان المحسوس كالخطوط والأبعاد والأحجام والأشيا ء المجسمة مثل الأشجار والأنهار ،وسأخوض الحديث في الحيز من بعض جوانبه طبعا وجوانبه كثيرة ،كتأثيره في تكوين الشخصيات ،وتطوير الحدث وفي هذه الشخصيات ،وإنما هو عنصر حي فاعل في هذه الأحداث وفي هذه الشخصيات أنه حدث وجزء من الشخصية ،وللأسف الشديد كلما قرانا مسرحية من المسرحيات وجدنا كاتبها يعمل جاهدا على الإلتزام بمكان واحد لا يغيره أو على الأقل مكان واحد لكل فصل ،ولعل ذلك راجع إلى أن الأديب وهو يكتب نصه المسرحي يرتبط كثيرا بالخشبة تحاصره وتراقبه وتضيق عليه الخناق فإذا هو عبد لها وعبد للمثل والجمهور فلا يكتب إلا ما يلائم هؤلاء جميعا ،وما يلائم ما يملكون من قدرات وإمكانيات وتجهيزات ،وحتى لا يظطر المخرج إلى الإنفاق كثيرا في الديكور ،وحتي لا تلعب نفسه في تغييره كثيرا يضطر المؤلف للإقتصار على مكان واحد.(1)

كما نلاحظ أيضا الاقتصار على ما يسمي بالأماكن المغلقة ،كل شيئ يجري داخل القصور والبيوت ،والصالونات ،وكل شيئ ينقل إليها من الخارج،وحتى يستطيع المؤلف أن يصل بالنص الأدبي إلى مستوي عال من الجودة الأدبية ،عليه أن يتحرر من قيود الخشبة والجمهور والممثلين ،وأن يصب كل مقدرته الفنية والأدبية والإبداعية في الإرتقاء بأسلوب النص المسرحي ولغته وفنياته ويترك مهمة الخشبة والتجسيد والإخراج لأصحابها المختصين ،لهم أن يقتبسوا،ولم أن يغيروا زيادة وانقاصا.

---

(1) عز الدين جلاوجي:النص المسرحي في الأدب الجزائري ،ص 169-170 .

الزمن في المسرحية الجزائرية:

اهتم النقاد والدارسون بفكرة الزمن في العمل الأدبي كما اهتموا بفكرة المكان أو الحيز ،والزمن الأدبي لأبسط ظلاله وسلطانه على المكان فحسب ،بل يشد إليه كل شيئ داخل العمل الفني بحبال من مسد ،فإذا الكل تحت سيطرته وسطوته وجبروته ،الحدث والشخصيات ،والحبكة والحوار ،إن الزمن الأدبي ... زمن متسلط شفاف متولج في أشد الأشياء صلابة ومتحكم في ابعد الأمور إعتياصا ،وإذا كان الزمن قديما مجرد توقيت للأحداث فان النظرة إليه اليوم تغيرت كل التغيير ،وصار أهم بكثير من كل ذلك يقول مصطفي تواتي "لم يكن الزمن بشكل قضية صعبة قديما ولكن حديثا أصبح مشكلة عويصة وذلك أنه لم يكن توقيتا للأحداث فأصبح عنصرا معقدا ،وشريانا من شرايين العمل الأدبي".[1]

ونقصد بزمن الخلق نالزمن الذي اخرج فيه المبدع عمله إلى النور ،لا شك أن معرفة هذا الزمن ضرورية جدا لتنزيل هذا العمل في سياقه التاريخي والاجتماعي،أن الأديب الذي يكتب عمل في زمن الحرب ،ليس كان يكتبه في زمن السلم ،أو في زمن الانتصار ،وليس كان يكتبه في زمن الانهزام،واثر مرحلة الشباب والفتوه في النص الأدبي يختلف دون شك عن أثر مرحلة الكهولة أو الشيخوخة بل إن الظرف الليلي يختلف عن النهاري ،والشتوي عن الصسفي وما إلى ذلك والزمن الخارجي هو الزمن الواقع عند طرفي الرواية المسرحية،أو غيرها أي البداية والنهاية،وبالتالي فهو مرتبط بالزمن التاريخي فهو موضوعي وما فيه من موضوعات اجتماعية ،انه بمعني أدق التوقيت القياسي للأحداث التي تجري في الآن ولذلك فإنها تروي عادة بصيغة الحاضر ،والزمن الداخلي هو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية،وإذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هو زمن الحاضر فإن الزمن الداخلي هو الزمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة

---

[1] عزالدين جلاوجي:النص المسرحي في الأدب الجزائري ،ص 177-178 .

والموضة الوراثية ،وهو أيضا زمن المستقبل المعيش في الحلم بنوعية حلم النوم،وحلم اليقضة.

الحوار في المسرحية:

إذا كان البناء المسرحي ينمو والمواقف تتشكل من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات ،فإن الحوار وسيلة التفاعل وهو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية.[1]

كما يقوم الحوار داخل أي عمل أدبي بمجموعة من الوظائف ،حيث يبعث بروح الحيوية في الشخصية ،كما يقوم بتقديم الأبطال ورسم مواقفهم وتصوير الحبكة والكشف عن أفكار كل الشخصيات وعواطفهم وطباعها،إضافة إل ى هذا هناك مجموعة من الشروط حيث يجب على المؤلف احترامها والعمل بها،فمثلا يجب أن يكون الحوار مناسبا ومرافقا للشخصية التي يصدر عنها ،وذلك بأن تتكلم كل شخصية حسب مستواها الثقافي ،والحوار كما هو معروف نوعان داخليى وخارجي أما الحوار الداخلي أو ما يسمي بنحو النفس أو النولوج وهو حوار صامت تجريه بعض الشخصيات مع نفسها في مواقف معينة ولان الحوار داخل البناء الفني للمسرحية يتغير بتغير الشخصيات ،وأن لا يقتصر على شخصية واحدة مما يؤدي إلى طوله ،وهذا ما يؤدي بطبيعة الحال إلى عدم الاكتراث من طرف القارئ واهتمامه بالموضوع وا هتمامه بالموضوع أو الفكرة التي يريد الكاتب إيصالها.

وللحوار دور كبير في بناء المسرحية ،والحوار العظيم لا يقف ساكنا ولا راكدا لكي يحلل ويعلل ،بل هو الحوار الذي يحمل المعاني الكثيرة في الكلمات القليلة – تقول كروثرس إن الحوار الرائع المبدع هو أندر المواهب وأغلا ها،إنه الزهرة في شجرة المسرحية واللمسة الأخيرة التي تتوج الصورة ،إن كل سطر في الحوار يجب أن يسهم في تطور الشخصية أو في السير قدما بعلاقة الشخصية

[1] عبد القادر قط،فن المسرحية،الشركة المصرية العالمية للنشر،لونجمان،ص 28 .

بالعقدة ،وكثيرا من الأدباء والكتاب البارزين يميلون بشدة إلى الأسلوب الحواري.[1]

[1] عزالدين جلاوجي:النص المسرحي في الأدب الجزائري ص 200-،عام 2001 .

الخاتمة

خاتمة

إلى وقت قريب كانت المسرحية تصور عالما قائما على أساس موحد من القيم والأعراف الاجتماعية، والأخلاقية، وكانت المجتمعات شديدة الارتباط بها، فهي جزء من عالمها، أما في العصر الحديث اختل ميزان القيم، وتفككت المجتمعات، وأصبحت تلك الأعراف غير معرو فة، وغير مرغوب فيها، خاصة في المجتمعات، المفتوحة مثل المجتمع الغربي، مما جعل هذا الوضع الجديد يخلق العديد من النصوص المصبوغة بهذا الوضع المتفكك.

فالبطل الكلاسيكي مثلا كان يحوز الإعجاب من قبل الجماهير نتيجة ما يلحقه في نهاية المسرحية من عذاب، فالإعجاب لا يحوزه بسبب نبله، أو موقعه الاجتماعي، أو قوته، إنما لما يحدث له حتى يثير الشفقة والرحمة، أما البطل في العصر الحديث ينال إعجاب الجماهير لما يقف في وجه قوى الشر، سواء تمثل الأمر في السلطة، أو المجتمع، أو قوى الطبيعة، كما تنكرت الدراما الحديثة على الإصرار التقليدي الذي يبنى على أساس أن الإنسان ضحية لقوى غيبية مجهولة لا يعرفها، وتثار الشفقة والرحمة عن طريق إظهار أنه غير مسؤول.

يقول أحد منظري الدراما : إن ما نطلبه من المسرح هو أن يرينا الإرادة وهي تسير إلى هدفها واعية بالوسائل التي تستمدها لبلوغ هذا الهدف..فالدراما هي تصور إرادة الإنسان في صراع مع قوى غامضة، أو قوى الطبيعة التي تحدها أو تقل من شأنها..الدراما في الحقيقة هي أن نرى أحدا منا على المسرح يكافح ضد القدرية، ضد قانون اجتماعي، ضد أحد الناس المحيطين به.

فكل مسرح يخاطب طبقة موازية له، فمثلا البرجوازي يخاطب طبقة موازية تعيش وضع جيد أما المسرح الحديث يخاطب طبقة كذلك موازية تعيش قلق العصر، وظلم، واختلال في القيم، لهذا فهو مسرح التغيير، وطرح المشاكل ساعيا تنبيه الناس لها، ساعيا إلى الرفض، مما خلق نوع جديد من الأساليب التي

غيرت من أشكال التعبير، فأصبح المسرح نظالي أكثر منه ترفيهي، فهو ينتج خطابا حول واقع معين.

فالمسرح محكمة علنية تحاكم فيها الشخصيات، وأفعالها وفق نظرة الكاتب، فهو يمسرح قصتها دراميا كاشفا عن عالمها المتفرد، فالمسرح مرتبط بالقضايا الاجتماعية، منذ القديم إلى اليوم، وهو يعد وسيلة مرتبطة بقضايا المجتمع ، فالكاتب يعبر عن وجهة نظره نحو أوضاع اجتماعية من خلال الكتابة عنها دراميا، فهو لا يعتمد على الخبرة الخاصة فحسب، بل له علاقة مع القوى الاجتماعية، فالدراما تكمن في محاولة تحكم الإنسان فيما حوله.

فالنصوص المسرحية أفعال اجتماعية تأتي في صياغات اجتماعية إبداع ية، كما يتم إنتاجها من خلال وضعيات معينة، كما أنها تحمل خصائص مميزة للفترة أو الحقبة، وتأتي حسب وضعيات أصحابها، فالوضعية تعكس نوع العمل، لهذا البنية الاجتماعية تحدد خصائص النص وأسلوبه.

إذا كانت الوضعية تعكس الأسلوب، والمضمون متعلق بالأسلوب، فكلما تغير الأسلوب تغير المضمون، في بعض المرات تكون التغيرات في الأسلوب مقصودة من أجل مضامين جديدة، وفي بعض المرات لا يحدث ذلك، فالسياقات الاجتماعية تفرض نوع من الكتابة، مما يجعل الكاتب يختار نوع الكتابة التي تعبر حالات، وأوضاع اجتماعية معينة.

النص فعل له لغة موجهة، فا لكاتب يتمثل ما يحدث في المجتمع، ويدخل معها في علاقات ديالكتيكية، فهو لا يسترجع الواقع فحسب بل يتجاوزه في صياغة جمالية وفنية، فيفلسف أراءه ويدافع عنها من أجل إظهار ما يجري في المجتمع، فمثلا النص الكلاسيكي لانستطيع فهمه إلا إذا وضعن اه في سياقه التاريخي، فالكاتب يقدم موقف نقدي للواقع، فالمسرح مرتبط بصيرورة ما يحدث في المجتمع، مما جعله دائما مواكب لما يحدث فيه، ومما جعل المسرحية تتلون

وتتنوع بالتنوعات الحاصلة في المجتمعات، فالمسرحية شكل غير منتهي ما دامت مرتبطة بالقوى الاجتماعية.

المواضيع مرتبطة بالفكر حيث لا نستطيع فصل أحدهما على الآخر، والمنتوج النصي يحتوي على قيم جمالية، وأدبية، وفلسفية، وأخلاقية، لأنه مطبوع بفكر صاحبه ومدى ارتباطه بالفكر السائد، والاتجاهات الفلسفية المسيطرة، وإذا كان مبدع النصوص الذي نقول عليه أدبيا لا يعيش معزولا عن مجتمعه، في برج عاجي نستطيع القول أن الكتابة ممارسة اجتماعية واعية، ومميزة، ترتبط بجملة الممارسات الاجتماعية، فالعلاقة الأدبية لاتفصح عن دلالتها إلا في جملة العلاقات الأخرى التي تساهم في بنائها، وكأن كل ما يحدث في المجتمعات من تحولات هو الدافع إلى إنتاج نصوص مسرحية، وهذه التحولات تصبح المادة الأساسية لهذه النصوص المنتجة.

ففي المسرحية الشخصيات هي الفاعلة، فالكاتب يسجل الأحداث التي تجري لهؤلاء الأفراد المتشابكي المصالح والمختلفي التوجهات، والرؤى، فلا نسمع صوتا واحدا إنما أصواتا مختلفة و متباينة، وتجارب متعددة، ومتنوعة، فهي كل واحد جمعتها المصلحة، ومقتضيات الحياة، وخيارات الكاتب كما تكون أفعالها قصدية، ولا بد أن تدخل في مغامرة جماعية.

إذا تطورت الأحداث لا بد أن يحصل تحول على مستوى الشخصيات حتى تتوافق مع التحول الذي يجري الشخصيات على المستوى النفسي، والاجتماعي، لنمو الأحداث بصورة منطقية، وطبيعية، وحتى تكون الأحداث متوافقة مع تطور الشخصيات، والأفعال نابضة عنها.

الحوار له وظيفة تطور الحبكة، والكشف عن أفكار الشخصيات، وعواطفها وطبائعها، كما يعمل على نمو الحدث، فهو جزء مهم من البناء الدرامي، وبه يتم التواصل بين الشخصيات.

إذا كانت الدراما أفعال فإن الإنسان هو الوحيد القادر على تجسيد هذه الأفعال والقيام بها لأن الأفعال من صفة البشر، والشخصيات هي التي تنطق الحوار، وهي التي تقومك بالأفعال.

نظرا للتحولات التي شهدتها المجتمعات، أملى هذا الوضع على كتاب الدراما مواكبته، لأن لكل زمن خصوصياته، وتقاليده، وذلك اهتمامات أناسه، فالمسرح موكب للتطورات الاجتماعية، ومصاحب لها، فالمسرح يتحرك وفق تيارات العصر لأن لكل فرد وضعه الاجتماعي المميز وذو إرادة حرة، رغم ذلك لا يستطيع أن يخرج عن قوانين المجتمع، فإرادة الفرد تتحرك داخل إرادة عامة، وشاملة هي المجتمع، لهذا رسالة البطل أصبحت تربوية، أخلاقية، عكس البطل التراجيدي الذي يثير الشفقة والرحمة.

فأصبح التركيز على الأفراد الموجودين في المجتمع، وتصويرهم كما هم في الواقع، كما أصبحت الشخصية واعية لما تفعل، وما يدور حولها، أو يحدث لها.وأصبحت ألكثر عمقا، ومعرفة بالعالم، حتى لغتها أصبحت أكثر واقعية، لأن المسرح الحديث تأثر بالثقافة الجديدة، والمشكلات المستحدثة الإنسان، وأصبحت تعمق الفهم الاجتماعي، والفردي الأشياء.